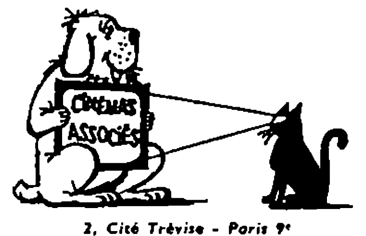
cahiers du CINEMA

S. M. Eisenstein : Programme d'enseignement
Roland Barthes : Le troisième sens
S. Daney, J.-P. Oudart : Travail, lecture, jouissance
Pascal Bonitzer : Film/politique
Lev Koulechov : Souvenirs 1920
« L'Enfant sauvage »



numéro 222 juillet 1970 6 francs



2, Cité Trévise - Paris 9e
Téléphone : LAF. 08-27/28/29

HOLLYWOOD STORY

en pêle-mêle aux salles suivantes :

- LOVE ME TONIGHT de Rouben Mamoulian avec Maurice Chevalier
- STEAMBOAT ROUND THE BEND de John Ford
- BLONDE VENUS de Josef von Sternberg avec Marlene Dietrich et Cary Grant
- LA SOIF DU MAL de et avec Orson Welles
- VICTIME DU DESTIN de Raoul Walsh
- COCOANUTS avec les Marx Brothers
- SI J'AVAIS UN MILLION avec W.C. Fields
- VACANCES A PARIS de Blake Edwards
- JE N'AI PAS TUE LINCOLN de John Ford avec Warner Baxter
- MOROCCO de Josef von Sternberg avec Marlene Dietrich
- LES AFFAMEURS de Anthony Mann avec James Stewart
- TILLIE AND GUS de Francis Martin avec W.C. Fields
- AIR MAIL de John Ford
- CLEOPATRE de C.B. De Mille avec Claudette Colbert
- ASSURANCE SUR LA MORT de Billy Wilder avec Fred Mac Murray et Barbara Stanwyck
- LA ROUTE SEMEE D'ETOILES de Leo MacCarey avec Bing Crosby
- PARADE D'AMOUR de Ernst Lubitsch avec Maurice Chevalier
- FOLIES OLYMPIQUES avec les Marx Brothers
- LA RUE ROUGE de Fritz Lang avec Edward G. Robinson
- LE SIGNE DE LA CROIX de C.B. De Mille

GIT-LE-CŒUR

LOGOS

LUXEMBOURG 1

LUXEMBOURG 2

LUXEMBOURG 3

RACINE

STUDIO 43

STUDIO RÉPUBLIQUE

cahiers du CINEMA



_uis Buñuel : « Tristana » (Catherine eneuve) : on sur ce film un ensemble ..xtes le mois prochain.



arles Bitsch : « Le Dernier Homme » (Jean-Claude ..ouillon, Sofia . Torkell).

N° 222 JUILLET 1970

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

EDITORIAL

Si le problème de la Censure se pose en France d'une façon permanente, l'affaire de *La Bataille d'Alger* vient de montrer, une fois de plus, qu'elle ne s'exerce pas seulement à l'un de ses niveaux institutionnels (en l'occurrence : la commission de contrôle cinématographique), mais recourt à de nombreux détours et instances non-officielles (on voit à quoi servent les nervis de Jeune Révolution et autres nostalgiques de la ratonnade).

Le fonctionnement — complexe — des mécanismes de la Censure apparait ici d'autant plus clairement que l' « objet » même de cette censure, le film *La Bataille d'Alger*, n'est précisément pas un film de combat (des anciens adversaires, paras et F.L.N., il table sur l'*uniforme* pour excuser tous « excès » commis sous sa loi, l'*équivalence* : au nom de quoi le colonel Trinquier a pu décerner un certificat d' « objectivité » à Yacef Saadi, son ex-ennemi, producteur du film). Autrement dit, *La Bataille d'Alger*, film politiquement *neutre* (on sait ce que cela veut dire) joue le rôle d'un leurre où sont venues se prendre les idéologies : ce n'est pas le « contenu » du film que refuse l'extrême-droite, mais le fait qu'il soit projeté en France, qu'elle fantasme comme un « défi » (et c'est bien en effet ainsi, sur le mode allergique, qu'elle fonctionne) ; corollairement, ce n'est pas la cause de la guerre d'indépendance algérienne que défendent les démocrates qui protestent à leur tour contre la non-sortie du film, mais le mythe (qu'ils nourrissent et qui les nourrit) de l'objectivité, de la liberté d'expression ; chaque groupe fait donc fonctionner l'événement comme *confirmation* de sa propre position.

En un premier temps donc, *La Bataille d'Alger*, Lion d'Or à Venise en 1966, ne se présente pas devant la commission de censure française, par crainte (sans doute tout à fait fondée) que le visa ne lui soit refusé. C'est le stade de l'autocensure, qui indique déjà que ce n'était pas tant le discours politique du film qui faisait problème, mais l'appréciation du climat passionnel français quant à la guerre d'Algérie.

Deuxième temps, quatre ans plus tard, le film se présente et obtient son visa, semble-t-il sans problèmes. En autorisant le film, la censure apparait donc comme « libérale » et « indépendante » des pressions politiques qui pouvaient s'exercer sur le/de la part du gouvernement. (Il ne faut pas oublier qu'au niveau des textes de loi qui la régissent la censure cinématographique n'a pas explicitement de responsabilité quant au politique : son « domaine » est la protection des mœurs et de l'enfance.)

Troisième temps : les frères Siritzky annoncent qu'ils programment le film dans leur circuit. On applaudit leur « courage » : les mêmes Siritzky, six mois plus tôt, programmaient dans leurs salles *Les Bérets verts*, solidement protégés des risques de manifestations par une police qui, alors, et singulièrement, ne démissionnait pas (c'est ce qu'oublie curieusement Samuel Lachize quand il loue les frères Siritzky de régner avec « amabilité et compétence » sur le marché du cinéma français).

Quatrième temps : à la nouvelle de la prochaine sortie du film, deux types de pressions s'exercent publiquement : le premier violent et non-officiel (Jeune Révolution), le second officiel et « moral » (organisations de rapatriés), se renforçant l'un l'autre.

Cinquième temps : devant ces menaces, la police prévient charitablement les salles qu'elle ne pourra assurer leur protection en cas de troubles ; courageux mais non téméraires, les frères Siritzky retirent le film, « autorisé », mais interdit de fait, et sortent de cette affaire avec une auréole qui ne leur a rien coûté, car le risque effectif de la projection du film, ils l'ont fait mousser, mais ne l'ont pas pris.

Tout film est donc aujourd'hui à la merci d'une interdiction politique qui n'ose pas (et n'est pas obligée de) dire son nom : c'est pourquoi exiger la sortie de *La Bataille d'Alger* (et de films autrement plus politiques, tel *La Voie* de M. Slim Riad) constitue un *premier* geste politique.

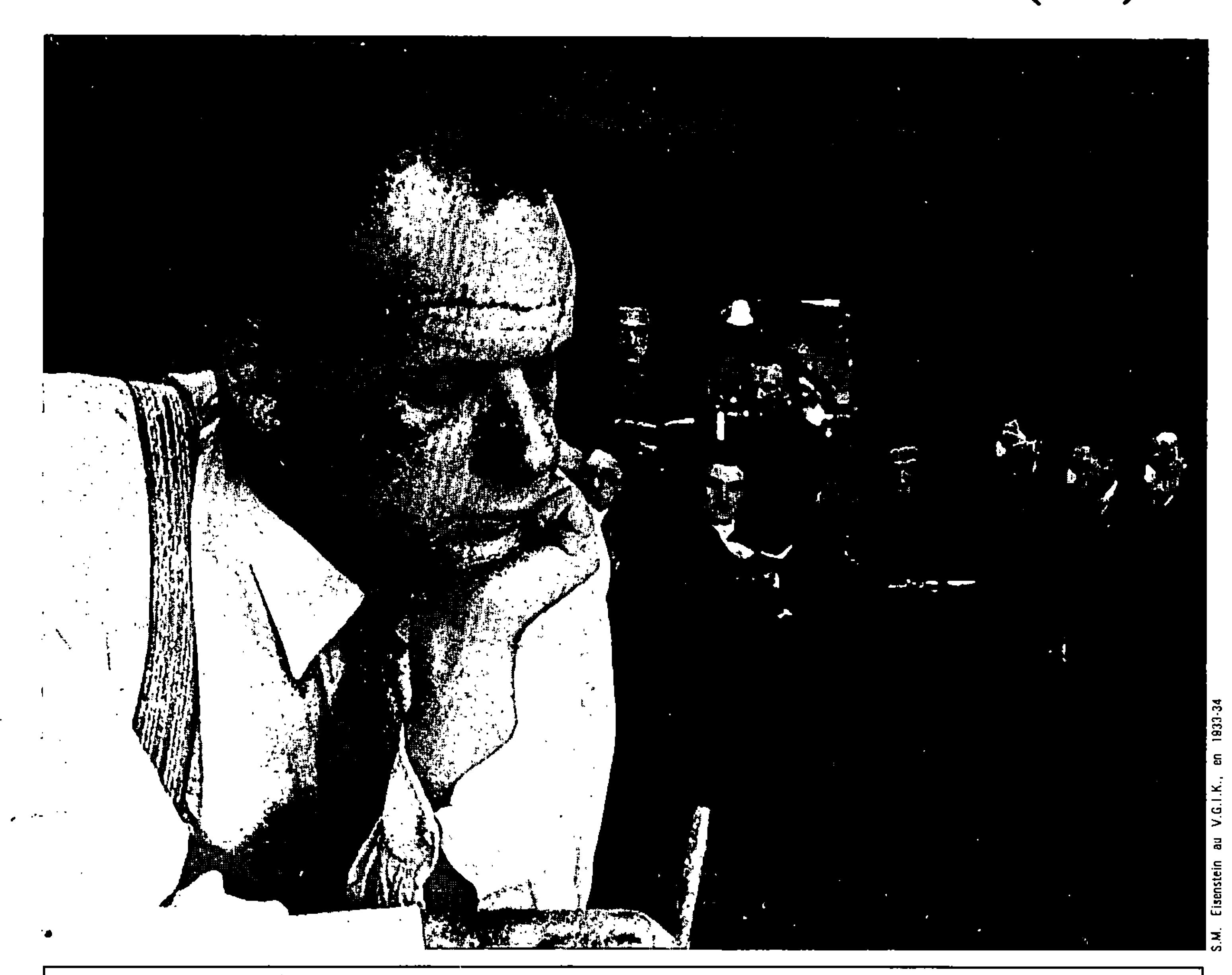
Plus généralement, il n'est peut-être pas inutile de préciser les *évidences* suivantes. D'abord qu'une censure dont les décisions négatives interdisent effectivement la projection des films, et dont les décisions positives ne suffisent pas à autoriser réellement cette projection, ne constitue pas une instance à l'autorité plénière, mais *restreinte*. Cette constatation redonne à la censure cinématographique française sa vraie place : non pas un organisme tout-puissant, dont les décisions seraient sans appel (hormis au Ministre, ce qui donne lieu à de *pseudo-conflits* : cf. *La Religieuse*), qui aurait l'exclusivité du « permis » et de « l'interdit » (telle est pourtant la majeure justification juridique et sociale de la censure — sur le type de celle des tribunaux — : pour que les verdicts soient le fait non de tel ou tel groupe de citoyens, mais de la société), mais un simple maillon de la chaine répressive de l'Etat bourgeois, un des termes répressifs de l'idéologie dominante, puisque tel ou tel groupe de pression peut rendre nulles ses décisions, se constituant lui-même de facto en organisme de censure.

Ainsi la commission de censure « peut » prendre une décision « libérale » (pour se dédouaner, ou plutôt dédouaner le gouvernement), la censure n'en sera pas moins exercée, l'interdiction pas moins réalisée. En fait, le système répressif a fonctionné (mais n'est-ce pas toujours le cas ?) en deux temps, parfaitement articulés, complices, le premier jouant comme « excuse » au second, la contradiction apparente entre les deux constituant un remarquable tour de passe-passe, un escamotage des responsabilités. C'est donc une erreur de croire que les censures en France s'exercent au niveau d'instances localisées, individualisées, définies : la véritable censure est diffuse et massive : une des formes répressives de la classe au pouvoir et de son idéologie. Ce qui se voit à l'œuvre de façon plus frappante encore à l'O.R.T.F. (1) : il suffit qu'un groupement d'anciens combattants, de cadets de Saumur, de cléricaux proteste, pour que les émissions qui leur déplaisent soient interdites, retirées, ou châtiées (que l'O.R.T.F. intente aujourd'hui un procès à l'Amicale des Cadets de Saumur ne change rien à l'affaire : il y a des domaines interdits). Or, la direction et le Conseil d'administration de l'Office sont déjà des organismes censeurs : mais leurs décisions elles-mêmes sont censurées, c'est donc que la censure *circule* de façon continue des groupes de pression à ceux qui ne sont finalement que leurs représentants et mandataires (dont les possibles « bévues » sont immédiatement sanctionnées).

Viser la censure comme une instance autonome et responsable revient donc à constituer de cette instance un écran qui masque le véritable lieu d'où s'ordonnent toutes décisions de censure : la classe au pouvoir dans son ensemble, et sa délégation : l'Appareil répressif d'Etat. Toute attaque non politique contre la censure cinématographique (lutte pour sa « suppression », sa « réforme », sa « libéralisation », etc.), c'est-à-dire qui refuserait de la penser dans sa détermination de classe, participe aujourd'hui d'un aveuglement idéologique la rendant inefficace, voire complice. Ce qui s'est joué et se joue *autour* de *La Bataille d'Alger*, n'est, dans le champ cinématographique de la superstructure idéologique, qu'un épisode de la lutte des classes : toutes actions (indispensables) à mener dans ce champ doivent, pour avoir quelque efficacité, se penser dans et avec cette lutte. — La Rédaction.

1) L'O.R.T.F. n'a pas hésité à renchérir sur l'opération de censure de « La Bataille d'Alger », en refusant la présentation d'un extrait de cinq minutes du film, devant illustrer un débat Trinquier-Saadi, dans l'émission « Panorama » : pourtant, il ne pouvait y avoir là aucun danger de manifestation !

ECRITS D'EISENSTEIN (12)


S.M. Eisenstein au V.G.I.K., en 1933-34

Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation

De la méthode d'enseigner la réalisation

Postulats fondamentaux

Comme base d'étude de multiples domaines dont la connaissance forme la spécificité de la maîtrise du réalisateur, nous prenons le postulat de Lénine :

« ... De la coexistence à la causalité, et d'une forme de liens et d'interdépendance à une autre forme plus profonde, plus générale... » (Léninsky Sbornik).

C'est l'unique voie permettant d'embrasser tous les thèmes et secteurs divers — et de prime abord indépendants, qui composent la discipline « réalisation » proprement dite.

Conjointement, la méthode du passage par toutes les étapes de l'enseignement de la réalisation pose à la base et observe strictement le postulat : nous sommes en présence de « ... la répétition, au stade supérieur, de certains traits, caractéristiques, etc., du stade inférieur... » (Léninsky Sbornik.)

C'est pourquoi les divers domaines, branches et thèmes de la discipline réalisation se présentent comme les étapes d'un seul et même processus de développement-complication. Leur spécificité est considérée comme une succession logique d'étapes, avec un bond qualitatif entre les domaines et les genres différents.

C'est pourquoi, et chaque domaine particulier, et chaque thème isolé appartenant à ces domaines sont exposés d'une manière qui permet à leurs particularités et signes distinctifs d'être reconnus comme genres qualitatifs et manifestations des mêmes lois, propres à la branche du savoir en son entier.

(Par exemple : image-séquence-montage ; ou bien : mise en scène-geste-intonation, etc.)

A chaque nouvelle étape du développement des formes et des genres, chaque signe symptomatique est observé comme le passage à une qualité nouvelle de la spécificité et des traits distinctifs du stade précédent.

C'est dans cette optique de corrélation du développement successif des étapes que sont examinés aussi bien les secteurs entiers de la discipline que les éléments isolés de chacun d'eux.

(Théâtre et cinéma. La manifestation expressive dans le mouvement et la manifestation objectivée en une œuvre. La mise en scène et la mimique, répétant leurs corrélations à un stade supérieur sous les espèces de l'association du montage et du plan, etc.)

Une telle approche, à partir de formes et manifestations les plus concrètes et les plus simples — tout en observant leur développement et leur complexité croissante à mesure que l'on atteint les domaines d'un développement plus complexe — est la seule qui garantisse une orientation lucide parmi les problèmes fort ardus du savoir et de la maîtrise de la réalisation.

Seule, une telle approche garantit l'appréhension théorique globale de toutes les diverses branches, très complexes, de la réalisation, tout en définissant jusqu'au bout les spécificités de chaque branche particulière.

Ce n'est qu'au moyen d'une telle approche que nous parviendrons, étape après étape, à assimiler d'une manière critique et à faire avancer la culture.

« ... La critique doit consister à comparer et confronter un fait donné non avec l'idée, mais avec un autre fait ; il lui importe seulement que les deux faits soient analysés aussi exactement que possible et qu'ils présentent, l'un par rapport à l'autre, des moments de développement différents, et à ce propos, il est absolument indispensable d'analyser avec la même rigueur toute la série des états donnés, leur succession et la liaison entre les différents niveaux du développement. » (Lénine, « Que sont les amis du peuple ? ».)

Si cela est indéfectiblement appliqué dans tous les domaines de l'activité du réalisateur, alors cette activité même, dans ses rapports avec les domaines avoisinants et ce jusqu'à la forme la plus haute de la création — la restructuration pratique de la réalité sociale — n'est plus vue isolément : à chaque étape s'avèrent indispensables les incursions dans les phases correspondantes des autres branches de l'activité créatrice constructive, incursions qui permettent d'observer les mêmes éléments et les mêmes lois organiques dans d'autres sphères et domaines.

De cette façon, à chacune des étapes de l'enseignement, la matière réalisation se trouve organiquement en contact avec les disciplines avoisinantes et s'insère méthodiquement dans ces disciplines, où chaque secteur fait l'objet d'une étude approfondie sous la direction des spécialistes.

Cela détermine l'interpénétration des disciplines de l'ensemble de la faculté et liquide définitivement la coexistence de disciplines sans contact entre elles ou bien étudiées de manière autonomiste, ce qui caractérise généralement les programmes d'enseignement artistique.

Méthode d'enseignement

Les méthodes académiques, généralement admises, d'enseigner l'art de la réalisation — sont toutes, sans exception, insuffisantes.

Cela ne concerne pas les secteurs où l'on amasse des connaissances spéciales qui mettent la réalisation en contact avec les autres matières (cours de première année), mais en premier lieu la spécificité fondamentale de la réalisation, c'est-à-dire le développement et l'éducation de l'activité et de la maîtrise imaginativement et constructivement créatrices.

En cela du reste, malgré toute une série de traits communs, la réalisation se distingue spécifiquement de toutes les autres spécialisations artistiques.

Le fondement de l'activité du réalisateur consiste à découvrir, dévoiler et structurer dans des contradictions les figurations et les phénomènes d'une réalité comprise et reflétée dans un esprit de classe.

Pour enseigner cela, ni la méthode du cours-conférence ni la méthode des séminaires ne sont suffisantes.

C'est pourquoi, à titre de base pour chaque série de cours sur la théorie de tel ou tel problème, nous introduisons un genre particulier d'études — les travaux pratiques de réalisation.

Ces travaux pratiques ont pour but la recherche d'une solution aux problèmes de création proposés, recherche menée conjointement avec l'instructeur de la branche pratique afférente et selon la méthode des discussions collectives.

Par la confrontation de différents points de vue entre leurs défenseurs effectifs — membres de la collectivité d'études — et, partant, par un éclairage multiple du problème et le tri critique des propositions suggérées, l'élève est progressivement amené à savoir examiner, d'une manière critique et sous tous les aspects, les conjonctures individuelles de son propre travail d'imagination et de composition.

De cette façon, après des prémisses théoriques strictement indispensables, chaque nouvelle étape d'études

de cette discipline commence par la résolution d'un problème très simple, du cycle de thèmes relevant de telle branche déterminée (découpage en plans, interprétation, plan-montage, etc.).

A chaque stade de ce travail, l'instructeur guide son atelier vers la juste formulation des questions dont la solution garantit la résolution concrète du problème posé.

En confrontant les réponses correctes ou erronées de l'auditoire, l'instructeur montre :

1. Comment se dégage la solution de la seule structure artistique exhaustivement exacte, étant donné les conditions précises.

2. A partir de cette solution concrète particulière, il démontre la commune loi dont elle procède, en s'efforçant de dévoiler dans cette « cellule » de trouvaille de création tous les éléments généraux du processus dialectique de la création lié à l'étape donnée selon les indications de Lénine concernant l'étude de la dialectique en général, car : « ... dans *n'importe quelle* proposition on peut (et l'on doit) découvrir comme dans une « cellule » les germes de *tous* les éléments de la dialectique... » (Léninsky Sbornik.)

3. Dans le cadre des généralisations théoriques, l'instructeur développe devant les étudiants la partie correspondante de la théorie, c'est le moment où le cours de travaux pratiques se confond organiquement avec l'audition du cycle de cours théoriques concernant le domaine abordé de l'art de la réalisation.

La phase suivante de l'enseignement, ce sera déjà le travail individuel de l'élève dans les limites de la branche abordée, travail consolidé par des compositions de contrôle correspondantes.

Ces travaux sont critiqués collectivement, sous la direction du pédagogue et corollairement à la partie de la théorie étudiée ; après quoi l'instructeur donne un résumé théorique des travaux accomplis et passe au stade d'enseignement suivant.

La présente méthode garantit :

1. Identique pour tout le groupe, un fonds commun de premiers acquis d'expérience concrète de solutions pratiques pour une branche de travail donnée.

Au cours de l'enseignement, cela donne à l'instructeur la possibilité d'opérer avec cette commune réserve de solutions pratiques, également familières à tous les membres du groupe.

2. Comme à l'aide de la « Zeitlupe » (1), cette méthode découvre à l'auditoire la marche effective du processus de l'invention et de l'imagination, autrement dit de « l'inspiration créatrice » qui n'est pas autre chose que, condensé dans l'instant, le processus du choix de la solution optimale, étant donné les conditions particulières précises. La nette perception de ces conditions déterminantes et l'adresse à découvrir la solution correspondante — ce sont les bases de la technique de l'art du réalisateur.

Pour rendre ces cours plus directs et plus vivants, on recommandera à l'enseignant — s'il est un réalisateur suffisamment expérimenté — de ne préparer d'avance que les étapes essentielles de la solution souhaitée, les étapes-clés par lesquelles il va faire passer son auditoire, et d'effectuer le maximum de travail d'imagination et de composition sur place, en commun avec son auditoire, afin de rendre ce processus visible et tangible à travers le travail du maître lui-même.

3. Cette méthode habitue à penser d'une manière disciplinée « sur le fond du problème » et en corrélation étroite avec le cas précis et le problème concret. L'une des tâches fondamentales du pédagogue, alors qu'il s'agit de son choix méthodique d'exercices pour ce genre de cours, est de savoir jouer le rôle de « l'incitateur », d'amener habilement les auditeurs à exprimer des conceptions de création inventives et à diriger la discussion selon une ligne fermement rationnelle.

4. Enfin, cette méthode permet de juger de la façon la plus complète et la plus approfondie de l'individualité de l'élève, de la démarche de sa pensée, de la tournure d'esprit et des prédispositions artistiques, de l'épanouissement et des progrès réalisés par chaque individualité au sein de la collectivité scolaire.

Cours de première année (Semestres I et II) Propositions générales

L'objet du cours de première année est d'éduquer chez l'élève certaines qualités et de lui inculquer certaines connaissances spéciales, également indispensables pour n'importe quelle activité ou profession artistiques. Viennent s'y joindre, progressivement, les éléments particuliers, spécialement nécessaires au futur réalisateur.

Ainsi, tout naturellement, le cours de première année se scinde en deux groupes de travaux distincts, soit :

1. Travaux ayant en vue la formation-entrainement.

2. Travaux dont le but est de fournir un premier bagage de renseignements touchant la future spécialité de création et de production.

Le premier groupe de travaux a pour tâche de familiariser l'étudiant avec les normes et objectifs fondamentaux, indispensables à tout créateur en général : de l'observation rudimentaire d'un explorateur du quotidien et de la simple orientation dans le temps et dans l'espace, jusqu'à la capacité de s'orienter avec un esprit de classe dans l'environnement de la réalité sociale et de ses phénomènes.

Cela s'atteint par l'éducation, chez l'étudiant, des indispensables prédispositions psycho-physiologiques et par le développement de la capacité d'appliquer à une matière plastiquement concrète les notions de la politique générale et sociale-économique qu'il étudie dans le cycle des sciences politiques et sociales.

Le second groupe de matières a pour objet :

a) mettre l'étudiant au courant des grandes lignes de l'activité créatrice et de l'exercice pratique des diverses branches de toute activité productivement créatrice en général ;

b) déployer devant l'étudiant le tableau d'ensemble de sa future activité de créateur-producteur dans le domaine spécifique de la production de films cinématographiques.

Méthode d'enseignement en première année

Ces propositions générales déterminent la méthode spéciale de l'enseignement de la réalisation en première année.

Toute une série de thèmes est étudiée par cycles sous la direction de spécialistes en ces matières. Toutes ces matières, cependant, sont considérées comme les parties composantes d'une même discipline et sont étudiées en rigoureuse coordination entre elles, sous la surveillance effective du principal pédagogue, responsable de l'enseignement de la théorie et de la pratique de la réalisation ; ces études ont lieu sur ses

indications et selon son programme de travail, puisqu'aussi bien, ces divers cycles n'ont pas d'importance propre, mais sont les indispensables matières préparatoires pour la spécificité de la composition et du mouvement expressif, en vue de la technique de démonstration dans la réalisation.

Première partie. Travail sur soi-même

Développement des indispensables données physiques.

1. Exercices physiques propres à fortifier la santé et l'organisme. Culture physique générale.

2. Education des principes corrects du mouvement :

a) boxe, éducation de l'équilibre et de la précision du travail des réflexes moteurs ;

b) cours de gymnastique expressive de Rudolf Bode ou de la biomécanique d'après le système de Meyerhold (2).

3. Placement de la voix, éléments de diction.

4. Orientation dans le temps et dans l'espace :

a) levés topographiques « au coup d'œil » par la méthode de la planchette et du croquis à main levée ;

b) éducation du sens de la durée ;

c) éducation rythmique (exercices spéciaux et danse) en tant que synthèse de l'orientation spatio-temporelle.

5. Dessin et croquis (arrangement spatial dans une composition rudimentaire, proportions, raccourcis, croquis de mémoire, etc.).

Développement des données indispensables à une perception dirigée.

1. Problèmes de la reconstruction de la réalité :

a) le général et le particulier ;

b) les déformations dans le récit de « témoins oculaires » ;

c) le rôle des clichés traditionnels ;

d) utilisation de l'héritage ;

e) objectivité et vue tendancieuse.

2. Technique de la factographie orientée.

A. Travail d'analyse et de synthèse vu à travers les exemples littéraires (littérature de fiction et documents authentiques).

B. Travail analytique.

1. Explorateur-observateur.

2. Instruction :

a) observation ;

b) protocole et classification;

c) portrait parlé.

3. Interrogation :

a) enquête et interview ;

b) interrogatoire et instruction ;

c) travail d'investigation.

Pratique du travail analytique :

a) recueillir des renseignements sur les thèmes, les endroits et les événements donnés (tant d'après la matière réelle que par les documents bibliographiques ou de musée) ;

b) description et classification des « typages » ;

c) pratique des interviews.

C. Travail synthétique.

1. Reportage et information.

2. Chronique.

3. Compte rendu et billet quotidien.

« Quelques lignes » comme feuille de montage potentielle.

4. Ces mêmes méthodes dans la spécificité analogue du cinéma (actualités et ciné-train).

Travaux pratiques de reconstruction orientée de l'événement et du phénomène.

1. Analyse du phénomène :

a) plan général de l'événement ;

b) physiognomonie de l'événement ;

c) détails déterminants. Matériel littéraire de base : notations de Léonard de Vinci, Zola, Gogol.

2. Généralisation et exposé de l'événement :

a) point de vue sur l'événement ;

b) perception de la tonalité de l'événement et sa concrétisation dans la matière ;

c) le montage des éléments de l'événement exposé ;

d) fixation de tout ce qui précède par un travail pratique de reporter-chroniqueur.

Processus de création.

A. Considérations générales.

1. Traits et qualités caractéristiques qui déterminent la personnalité créatrice.

2. Procédés de création et technique du travail.

3. Quantité, qualité et planification du travail.

4. Méthode et importance du stockage du matériel de départ.

5. Utilisation de l'héritage (utilisation créatrice et plagiat).

6. Echecs artistiques. Erreurs, autocritique, capacité de surmonter l'échec et l'expérience, erreurs et défaillances.

7. Processus de création et bio-ergographie des personnalités créatrices de premier plan :

a) Lénine, Marx, Engels ;

b) Edison, Ford ;

c) Flaubert, Zola, Balzac, Maupassant, Gogol, Tolstoï.

8. Les maîtres du théâtre et du cinéma occidentaux et soviétiques et leur expérience de créateurs.

9. La collectivité créatrice. La création individuelle et collective.

B. Travaux pratiques relatifs au processus de création.

1. Education des indispensables données prédisposant à une activité créatrice.

2. Le régime de la création et l'autodiscipline dans la création.

(Sous la direction de spécialistes du système de Stanislavsky, mais seulement dans les limites de ses premiers rudiments.)

3. Accumulation des réserves de matériel de création :

a) carnet de notes ;

b) collection de documents iconographiques.

Travail dans la collectivité et dans la production.

Le tact et la tactique dans les rapports avec les gens.

1. Méthodes bourgeoises, découlant des fondements de la société bourgeoise.

2. Rapports prolétariens :

a) collectivisme et principes du travail collectif ;

b) le comportement de Lénine dans ses rapports avec les hommes ainsi que dans son rôle de dirigeant.

c) la spécificité du travail dans les conditions de la société soviétique.

Travail d'un chef de section politique, d'un organisateur des masses, etc.

Seconde partie. Travail sur le film

Le réalisateur au studio.

Familiarisation avec les phases du processus de production des films, avec les lieux de travail et l'activité

de toutes les spécialisations qui forment ledit processus.

1. Planification thématique de la production.

2. Organisation de la production (système de G.U.K.F. (3) et les ciné-trusts des républiques autonomes).

3. Section de scénarios et travail des scénaristes.

4. Le réalisateur et le groupe de réalisation :

a) découpage ;
b) période de préparation ;
c) période de répétitions ;
d) période de tournage-production ;
e) période du montage ;
f) sortie du film et vision publique ;
g) la distribution et la diffusion du film.

5. Interaction réciproque du réalisateur et des autres membres du groupe de tournage :

a) le réalisateur et le scénariste ;
b) le réalisateur et l'opérateur ;
c) le réalisateur et le compositeur ;
d) le réalisateur et le décorateur ;
e) le réalisateur et l'acteur.

6. Le réalisateur et les ateliers de fabrication.

7. Le réalisateur dans le système administratif-économique des studios.

8. Le réalisateur en tant qu'activiste (présentation des films aux masses).

Le réalisateur à l'Ouest et en U.R.S.S. (4)

Vision d'un certain nombre de films dans une optique de pure réalisation et présentation d'exemples et modèles de culture de réalisation cinématographique, indispensables comme matériel illustratif au cours des semestres de spécialisation.

A. Cinématographie de l'Ouest :

1. Aventures et policiers.
2. Comiques.
3. Mélodrame et réalisme naïf.
4. Comédies.
5. Films historiques.
6. Expressionnisme allemand.
7. « Avant-garde ».
8. Autres genres.

B. Cinématographie soviétique :

1. Les vieux maîtres.
2. Maîtres, tendances et genres post-révolutionnaires.

Travaux pratiques de première année

La théorie étudiée en première année est indissociable de la pratique et, pour assurer une assimilation complète dans ce domaine, des exercices pratiques en dehors de l'institut ont également lieu.

Ces exercices pratiques doivent entrainer l'étudiant à savoir appliquer les méthodes de l'observation pratique de la réalité, méthodes que lui enseigne le cours de première année.

Pendant ces exercices, l'étudiant doit apprendre à s'orienter pratiquement dans un environnement connu et familier, et à définir l'importance sociale de ce qui se passe ; à esquisser des hommes concrets accomplissant une tâche concrète ; à décrire d'une manière judicieuse tels secteurs de construction socialiste qu'il a eu l'occasion d'observer.

Tout cela est fixé sous forme d'une chronique analytique, de sélection de caractéristiques, documents photographiques, notes, croquis et de toutes données typiques, sans jamais perdre de vue que tout ce matériel doit être présenté sous son aspect concret **de faits** socialement rationalisés, en préfiguration de la forme future de la démonstration — figurée et artistique — de la réalité socialiste.

Ce type d'exercices pratiques a lieu pendant les vacances d'été, afin que l'étudiant puisse accomplir ce travail dans le cadre qui lui est le plus proche et le plus familier.

Le choix du thème est laissé à l'étudiant et dépend de la spécificité du milieu et des conditions dans lesquelles il se trouve placé pendant ses vacances. (Edition d'un journal de grande entreprise. Kolkhoze. Campagne de propagande pour un emprunt. Implantation de méthodes stakhanovistes. M.T.S. (5) Cantonnements d'été des unités de l'Armée Rouge. Les coupes forestières. Une quantité infinie de faits et de gens réels, concrets, dans l'entourage desquels il se trouve placé ou à l'activité desquels il participe consciemment.)

Dans la ligne cinématographique, cela forme ce que nous pourrions appeler un **cinéclaireur.** (6)

Les qualités formées au cours de cette première année, sont, dans une même mesure, indispensables à toutes les étapes de l'assimilation créatrice de la réalité. Quant aux références professionnelles, on pourrait donner à celui qui arrête là ses études, la qualification **d'assistant-réalisateur technique.** (7)

(A suivre)

Notes : (Œuvres choisies, t. II, p. 131-140.) Publié dans la revue « Iskousstvo Kino », 1936, n° 4.

S.M.E. avait commencé à établir ce programme dès 1928. En 1933, il publia dans « Sovetskoïé Kino » une première version, intitulée « Le granit de la ciné-science ». (Au début des années 20, alors que s'ouvraient les premières facultés ouvrières, un slogan célèbre proclamait : « Ronge de tes jeunes dents le granit de la science ! »)

1) Zeitlupe — « le verre grossissant du temps », terme employé par V. Poudovkine pour caractériser le ralenti.

2) R. Bode, auteur du livre allemand « Ausdrucksgymnastik », 1922.

Biomécanique — système de l'éducation physique de l'acteur, mis au point par Meyerhold et sa femme Zinaïda Raïkh. S.M.E. a suivi cet entraînement alors qu'il était élève de Meyerhold.

3) Glavnoïé oupravlénié kinofotopromychlennosti (Direction générale de l'industrie ciné - et photographique), organisme créé en 1933. Fut remplacé en 1938 par le Comité pour la Cinématographie auprès du Conseil des Ministres de l'U.R.S.S.

4) Dans « Le granit de la ciné-science » suivait une longue liste de films.

5) M.T.S. (machinno-traktornaïa stantzia) — base de mécanisation des kolkhozes, organisme créé en 1928.

6) Cinéclaireur — terme créé par Dziga Vertov qui appelait ainsi les opérateurs de son groupe « Kinoki » (Ciné-œils).

7) S.M.E. tenait à donner aux élèves une formation pratique dès le début. Dans « Le granit... » il précisait : « ... éclaireur (assistant-réalisateur technique), assistant-réalisateur de mise en scène (deux années), premier assistant (trois années), co-réalisateur et réalisateur (quatre années et défense d'un projet-diplôme)... »



EN HAUT : COURS DU V.G.I.K., 1934-35. EN BAS : TOURNAGE AVEC LES ETUDIANTS DU V.G.I.K.

Roland Barthes : Le troisième sens

Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein

A Nordine Saïl,
directeur de Cinéma 3.

Voici une image d'*Ivan le Terrible* (I) (1) : deux courtisans, deux aides, deux comparses (peu importe si je ne me rappelle pas bien le détail de l'histoire) versent une pluie d'or sur la tête du jeune tsar. Il me semble distinguer dans cette scène trois niveaux de sens :

1) un niveau informatif, où se rassemble toute la connaissance que m'apportent le décor, les costumes, les personnages, leurs rapports, leur insertion dans une anecdote que je connais (même vaguement). Ce niveau est celui de la *communication*. S'il fallait lui trouver un mode d'analyse, c'est vers la première sémiotique (celle du « message ») que je me tournerais (mais de ce niveau et de cette sémiotique-là on ne s'occupera plus ici).

2) un niveau symbolique : c'est l'or versé. Ce niveau est lui-même stratifié. Il y a le symbolisme référentiel : c'est le rituel impérial du baptême par l'or. Il y a ensuite le symbolisme diégétique : c'est le thème de l'or, de la richesse (à supposer qu'il existe) dans *Ivan le Terrible*, dont ce serait ici une intervention signifiante. Il y a encore le symbolisme eisensteinien — si par aventure un critique s'avisait de déceler que l'or, ou la pluie, ou le rideau, ou la défiguration, peuvent être pris dans un réseau de déplacements et de substitutions, propre à Eisenstein. Il y a enfin un symbolisme historique, si, d'une façon encore plus étendue que les précédentes, on peut montrer que l'or introduit à un jeu (théâtral), à une scénographie qui serait celle de l'échange, repérable à la fois psychanalytiquement et économiquement, c'est-à-dire sémiologiquement. Ce second niveau, dans son ensemble, est celui de la *signification*. Son mode d'analyse serait une sémiotique plus élaborée que la première, une seconde sémiotique ou néo-sémiotique, ouverte, non plus à la science du message, mais aux sciences du symbole (psychanalyse, économie, dramaturgie).

3) Est-ce tout ? Non, car je ne peux encore me détacher de l'image. Je lis, je reçois (probablement même, en premier), évident, erratique et têtu, un troisième sens (2). Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents signifiants dont ce signe, dès lors incomplet, est composé : c'est une certaine compacité du fard des courtisans, ici épais, appuyé, là lisse, distingué : c'est le nez « bête » de l'un, c'est le fin dessin des sourcils de l'autre, sa blondeur fade, son teint blanc et passé, la platitude apprêtée de sa coiffure, qui sent le postiche, le raccord au fond de teint plâtreux, à la poudre de riz. Je ne sais pas si la lecture de ce troisième sens est fondée — si on peut la généraliser —, mais il me semble déjà que son signifiant (les traits que je viens de tenter de dire, sinon de décrire) possède une individualité théorique ; car, d'une part, il ne peut se confondre avec le simple *être-là* de la scène, il excède la copie du motif référentiel, il contraint à une lecture interrogative (l'interrogation porte précisément sur le signifiant, non sur le signifié, sur la lecture, non sur l'intellection : c'est une saisie « poétique ») ; et d'autre part, il ne se confond pas non plus avec le sens dramatique de l'épisode : dire que ces traits renvoient à un « air » significatif des courtisans, ici distant, ennuyé, là appliqué (« *Ils font simplement leur métier de courtisans* »), ne me satisfait pas pleinement : quelque chose, dans ces deux visages, excède la psychologie, l'anecdote, la fonction et pour tout dire le sens, sans pourtant se réduire à l'entêtement que tout corps humain met à être là. Par opposition aux deux premiers niveaux, celui de la communication et celui de la signification, ce troisième niveau — même si la lecture en est encore hasardeuse — est celui de la *signifiance* : ce mot a l'avantage de référer au champ du signifiant (et non de la signification) et de rejoindre, à travers la voie ouverte par Julia Kristeva, qui a proposé le terme, une sémiotique du texte.

La signification et la signifiance — et non la communication — m'intéressent seules, ici. Il me faut donc nommer, aussi économiquement que possible, le deuxième et le troisième sens. Le sens symbolique (l'or versé, la puissance, la richesse, le rite impérial) s'impose à moi par une double



I

détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles ; c'est un sens qui me cherche, moi, destinataire du message, sujet de la lecture, un sens qui part de S.M.E. et qui va *au devant de moi :* évident, certes (l'autre l'est aussi), mais d'une évidence *fermée,* prise dans un système complet de destination. Je propose d'appeler ce signe complet *le sens obvie. Obvius* veut dire : *qui vient au devant,* et c'est bien le cas de ce sens, qui vient me trouver : en théologie, nous dit-on, le sens obvie est celui « qui se présente tout naturellement à l'esprit », et c'est encore le cas : la symbolique de l'or en pluie m'apparaît depuis toujours dotée d'une clarté « naturelle ». Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtu et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus.* Ce mot me vient facilement à l'esprit et, merveille, en dépliant son étymologie, il livre déjà une théorie du sens supplémentaire ; *obtusus* veut dire : *qui est émoussé, de forme arrondie ;* or les traits que j'ai indiqués (le fard, la blancheur, le postiche, etc.) ne sont-ils pas comme l'émoussement d'un sens trop clair, trop violent ? Ne donnent-ils pas au signifié obvie comme une sorte de rondeur peu préhensible, ne font-ils pas glisser ma lecture ? Un angle obtus est plus grand qu'un droit : *angle obtus de 100°,* dit le dictionnaire ; le troisième sens, lui aussi, me paraît *plus grand* que la perpendiculaire pure, droite, coupante, légale, du récit : il me paraît ouvrir le champ du sens totalement, c'est-à-dire infiniment ; j'accepte même, pour ce sens obtus, la connotation péjorative : le sens obtus semble s'éployer hors de la culture, du savoir, de l'information ; analytiquement, il a quelque chose de dérisoire ; parce qu'il ouvre à l'infini du langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique ; il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles ; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval. *Obtus* convient donc bien.



II



IV

Le sens obvie

Quelques mots sur le sens obvie, bien qu'il ne soit pas l'objet de la présente recherche. Voici deux images qui le présentent à l'état pur. Les quatre figures de l'image II « symbolisent » trois âges de la vie, l'unanimité du deuil (Funérailles de Vakoulintchouk). Le poing serré de l'image IV, monté en « détail » plein, signifie l'indignation, la colère maîtrisée, canalisée, la détermination du combat ; uni métonymiquement à toute l'histoire Potemkine, il « symbolise » la classe ouvrière, sa puissance et sa volonté ; car, miracle d'intelligence sémantique, ce poing *vu à l'envers,* maintenu par son porteur dans une sorte de clandestinité (c'est la main qui *d'abord* pend naturellement le long du pantalon et qui *ensuite* se ferme, se durcit, *pense* à la fois son combat futur, sa patience et sa prudence) ne peut être lu comme le poing d'un bagarreur, je dirais même : d'un fasciste : il est *immédiatement* un poing de prolétaire. Par quoi l'on voit que l'« art » de S.M. Eisenstein n'est pas polysémique : il choisit le sens, l'impose, l'assomme (si la signification est débordée par le sens obtus, elle n'est pas pour cela niée, brouillée) ; le sens eisensteinien foudroie l'ambiguïté. Comment ? Par l'ajout d'une valeur esthétique.

l'emphase. Le « décoratisme » d'Eisenstein a une fonction économique : il profère la vérité. Voyez l'image III : très classiquement, la douleur vient des têtes penchées, des mines de souffrance, de la main qui sur la bouche contient le sanglot ; mais tout cela une fois dit, très suffisamment, un trait décoratif le redit encore : la superposition des deux mains, disposées esthétiquement dans une ascension délicate, maternelle, florale, vers le visage qui se penche ; dans le détail général (les deux femmes), un autre détail s'inscrit en abyme ; venu d'un ordre pictural comme une citation des gestes d'icônes et de *pietà*, il ne distrait pas le sens mais l'accentue ; cette accentuation (propre à tout art réaliste) a ici quelque lien avec la « vérité » : celle de *Potemkine*. Baudelaire parlait de « *la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie* » ; ici, c'est la vérité de la « grande circonstance prolétarienne » qui demande l'emphase. L'esthétique eisensteinienne ne constitue pas un niveau indépendant : elle fait partie du sens obvie, et le sens obvie, c'est toujours, chez Eisenstein, la révolution.

III



Le sens obtus

La conviction du sens obtus, je l'ai eue la première fois devant l'image V. Une question s'imposait à moi : qu'est-ce donc qui, dans cette vieille femme pleurante, me pose la question du signifiant ? Je me persuadais vite que ce n'étaient, quoique parfaits, ni la mine ni le gestuaire de la douleur (les paupières fermées, la bouche tirée, le poing sur la poitrine) : cela appartient à la signification pleine, au sens obvie de l'image, au réalisme et au décoratisme eisensteiniens. Je sentais que le trait pénétrant, inquiétant comme un invité qui s'obstine à rester sans rien dire là où on n'a pas besoin de lui, devait se situer dans la région du front : la coiffe, le foulard-coiffure y était pour quelque chose. Cependant, dans l'image VI, le sens obtus disparaît, il n'y a plus qu'un message de douleur. J'ai alors compris que la sorte de scandale, de supplément ou de dérive imposée à cette représentation classique de la douleur provenait très précisément d'un rapport ténu : celui de la coiffe basse, des yeux fermés et de la bouche convexe ; ou plutôt, pour reprendre la distinction de S.M.E. lui-même entre « les ténèbres de la cathédrale » et « la cathédrale enténébrée », d'un rapport entre la « basseur » de la ligne coiffante, anormalement tirée jusqu'aux sourcils comme dans ces déguisements où l'on veut se donner un air loustic et niais, la montée circonflexe des sourcils passés, éteints, vieux, la courbe excessive des paupières baissées mais rapprochées comme si elles louchaient et la barre de la bouche entrouverte, répondant à la barre de la coiffe et à celle des sourcils, dans le style métaphorique « comme un poisson à sec ». Tous ces traits (la coiffe loustic, la vieillarde, les paupières qui louchent, le poisson) ont pour vague référence un langage un peu bas, celui d'un déguisement assez pitoyable ; joints à la noble douleur du sens obvie, ils forment un dialogisme si ténu, qu'on ne peut en garantir l'intentionalité. Le propre de ce troisième sens est en effet — du moins chez S.M.E. — de brouiller la limite qui sépare l'expression du déguisement, mais aussi de donner cette oscillation d'une façon succincte : une emphase elliptique, si l'on peut dire : disposition complexe, très retorse (car elle implique une temporalité de la signification), qui est parfaitement décrite par Eisenstein lui-même lorsqu'il cite avec jubilation la règle d'or du vieux K.S. Gillette : *un léger demi-tour en arrière du point-limite* (nº 219).

V



VI

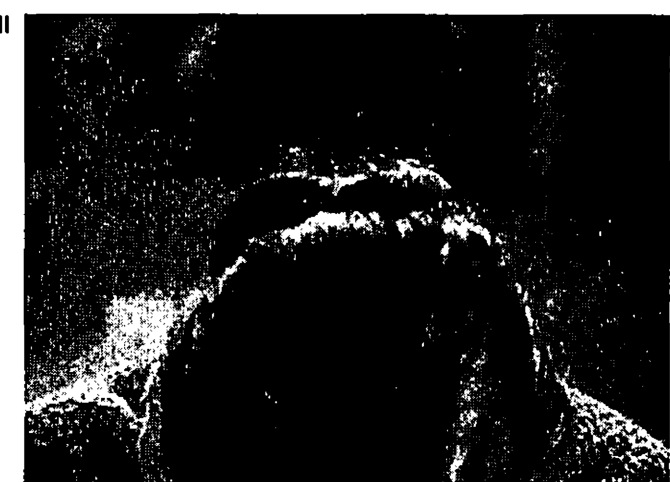


Le sens obtus a donc quelque peu à faire avec le déguisement. Voyez la barbiche d'Ivan, promue, à mon avis, au sens obtus dans l'image VII : elle se signe comme postiche, mais n'en renonce pas pour autant à la « bonne foi » de son référent (la figure historique du tsar) : un acteur qui se déguise deux fois (une fois comme acteur de l'anecdote, une fois comme acteur de la dramaturgie), sans qu'un déguisement détruise l'autre ; un feuilleté de sens qui laisse toujours subsister le sens précédent, comme dans une construction géologique ; dire le contraire sans renoncer à la chose contredite : Brecht aurait aimé cette dialectique dramatique (à deux termes). Le postiche eisensteinien est à la fois postiche de lui-même, c'est-à-dire pastiche, et fétiche dérisoire, puisqu'il laisse voir sa coupure et sa suture : ce qu'on voit, dans l'image VII, c'est le rattachement, donc le détachement préalable de la barbiche perpendiculaire au menton. Qu'un sommet de tête (partie la plus « obtuse » de la personne humaine), qu'un seul chignon (dans l'image VIII) puisse être l'*expression* de la douleur, voilà qui est dérisoire — pour l'*expression*, non pour la douleur. Il n'y a donc pas parodie : aucune trace de burlesque : la douleur n'est pas singée (le sens obvie doit rester révolutionnaire, le deuil général qui accompagne la mort de Vakoulintchouk a un sens historique), et cependant, « incarnée » dans ce chignon, elle porte une coupure, un refus de contamination ; le populisme du fichu de laine (sens obvie) *s'arrête* au chignon : ici commence le fétiche, la chevelure, et comme une *dérision non-négatrice* de l'expression. Tout le sens obtus (sa force de dérangement) se joue dans la masse excessive des cheveux ; voyez un autre chignon (celui de la femme IX) : il contredit le petit poing levé, il l'atrophie, sans que cette réduction ait la moindre valeur symbolique (intellectuelle) ; prolongé en frisettes, tirant le visage vers un modèle ovin, il donne à la femme quelque chose de *touchant* (comme peut l'être une certaine niaiserie généreuse), ou encore de *sensible;* ces mots désuets, peu politiques, peu révolutionnaires, mystifiés s'il en fut, doivent cependant être assumés ; je crois que le sens obtus porte une certaine *émotion* ; prise dans le déguisement, cette émotion n'est jamais poisseuse ; c'est une émotion qui *désigne* simplement ce qu'on aime, ce qu'on veut défendre ; c'est une émotion-valeur, une évaluation. Tout le monde, je crois, peut convenir que l'ethnographie prolétarienne de S.M.E., fragmentée tout le long des funérailles de Vakoulintchouk, a constamment quelque chose d'amoureux (ce mot étant pris ici sans spécification d'âge ou de sexe) : maternel, cordial et viril, « sympathique » sans aucun recours aux stéréotypes, le peuple eisensteinien est essentiellement *aimable* : on savoure, on aime les deux ronds de casquette de l'image X, on entre en complicité, en intelligence avec eux. La beauté peut sans doute jouer

VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII



comme un sens obtus : c'est le cas dans l'image XI, où le sens obvie, très dense (mimique d'Ivan, niaiserie demeurée du jeune Vladimir) est amarré et/ou dérivé par la beauté de Basmanov ; mais l'érotisme inclus dans le sens obtus (ou plutôt : que ce sens prend en écharpe) ne fait pas acception d'esthétique : Euphrosinia est laide, « obtuse » (images XII et XIII), comme le moine de l'image XIV, mais cette obtusité dépasse l'anecdote, elle devient l'émoussement du sens, sa dérive : il y a dans le sens obtus un érotisme qui inclut le contraire du beau et le dehors même de la contrariété, c'est-à-dire la limite, l'inversion, le malaise et peut-être le sadisme : voyez l'innocence molle des *Enfants dans la Fournaise* (XV), le ridicule scolaire de leur cache-nez sagement haussé jusqu'au menton, ce lait tourné de la peau (des yeux, de la bouche dans la peau) que Fellini semble avoir repris dans l'androgyne du *Satyricon* : cela même dont a pu parler Georges Bataille, singulièrement dans ce texte de *Documents* qui situe pour moi l'une des régions possibles du sens obtus : *Le gros orteil de la Reine* (je ne me rappelle pas le titre exact).

Reprenons (si ces exemples suffisent à induire quelques remarques plus théoriques). Le sens obtus n'est pas dans la langue (même celle des symboles). Otez-le, la communication et la signification restent, circulent, passent ; sans lui, je peux encore dire et lire ; mais il n'est pas non plus dans la parole ; il se peut qu'il y ait une certaine constante du sens obtus eisensteinien, mais alors c'est déjà une parole thématique, un idiolecte, et cet idiolecte est provisoire (simplement arrêté par un critique qui ferait un livre sur S.M.E.) ; car des sens obtus il y en a, non point partout (le signifiant est chose rare, figure d'avenir), mais *quelque part :* chez d'autres *auteurs* de films (peut-être), dans une certaine façon de lire la « vie » et donc le « réel » lui-même (ce mot s'entend ici par simple opposition au fictif délibéré) : dans cette image du *Fascisme ordinaire* (XVI), image documentaire, je lis facilement un sens obvie, celui du fascisme (esthétique et symbolique de la force, de la chasse théâtrale), mais je lis aussi un supplément obtus : la niaiserie blonde, déguisée (encore) du jeune porte-flèches, la mollesse de ses mains et de sa bouche (je ne décris pas, je n'y parviens pas, je désigne seulement un lieu), les gros ongles de Goering, sa bague de pacotille (celle-là déjà à la limite du sens obvie, comme la platitude mielleuse du sourire imbécile de l'homme à lunettes, dans le fond : visiblement, un « lécheur »). Autrement dit le sens obtus n'est pas situé structuralement, un sémantologue ne conviendra pas de son existence objective (mais qu'est-ce qu'une lecture objective ?), et s'il m'est évident (à moi), c'est peut-être *encore* (pour le moment) par la même « aberration » qui *obligeait* le seul et malheureux Saussure à entendre une voix énigmatique, inoriginée et obsédante, celle de l'anagramme, dans le vers archaïque. Même incertitude lorsqu'il s'agit de *décrire* le sens obtus (de donner quelque idée de là où il va, là où il s'en va) ; le sens obtus est un signifiant sans signifié ; d'où la difficulté à le nommer : ma lecture reste suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation. Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que, contrairement au sens obvie, il ne copie rien : comment décrire ce qui ne représente rien ? Le « rendre » pictural des mots est ici impossible. La conséquence est que si, devant ces images, nous restons vous et moi au niveau du langage articulé — c'est-à-dire de mon propre texte —, le sens obtus ne parviendra pas à exister, à entrer dans le métalangage du critique. Cela veut dire que le sens obtus est en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution. Car si vous regardez ces images que je dis, vous verrez ce sens : nous pouvons nous entendre à son sujet, « par dessus l'épaule » ou

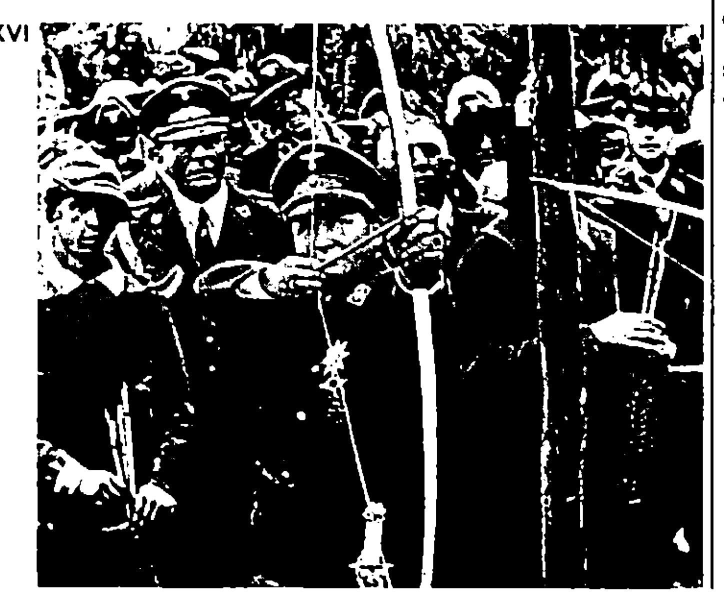
XIV



XV



XVI



« sur le dos » du langage articulé : grâce à l'image (il est vrai figée : on y reviendra), bien plus : grâce à ce qui, dans l'image, est purement image (et qui à vrai dire est très peu de chose), nous nous passons de la parole, sans cesser de nous entendre.

En somme, ce que le sens obtus trouble, stérilise, c'est le métalangage (la critique). On peut en donner quelques raisons. Tout d'abord, le sens obtus est discontinu, *indifférent* à l'histoire et au sens obvie (comme signification de l'histoire) ; cette dissociation a un effet de contre-nature ou tout au moins de distancement à l'égard du référent (du « réel » comme nature, instance réaliste). Eisenstein eût probablement assumé cette in-congruence, cette im-pertinence du signifiant, lui qui nous dit, à propos du son et de la couleur (nº 208) : « *L'art commence à partir du moment où le craquement de la botte (au son) tombe sur un plan visuel différent et suscite ainsi des associations correspondantes. Il en va de même pour la couleur : la couleur commence là où elle ne correspond plus à la coloration naturelle...* » Ensuite, le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas ; il est dans un état permanent de *déplétion* (mot de la linguistique, qui désigne les verbes vides, à tout faire, comme précisément, en français, le verbe *faire*) ; on pourrait dire aussi, à l'opposé — et ce serait tout aussi juste — que ce même signifiant ne se vide pas (n'arrive pas à se vider) ; il se maintient en état d'éréthisme perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à ce spasme du signifié, qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations. Enfin le sens obtus peut être vu comme un *accent*, la forme même d'une émergence, d'un pli (voire d'un faux pli), dont est marquée la lourde nappe des informations et des significations. S'il pouvait être décrit (contradiction dans les termes), il aurait l'être même du *haïku* japonais : geste anaphorique sans contenu significatif, sorte de balafre dont est rayé le sens (l'envie de sens) ; ainsi de l'image V :

> Bouche tirée, yeux fermés qui louchent,
> Coiffe bas sur le front,
> Elle pleure.

Cet accent (dont on a dit la nature à la fois emphatique et elliptique) ne va pas dans le sens du sens (comme le fait l'hystérie), il ne théâtralise pas (le décoratisme eisensteinien appartient à un autre niveau), il ne marque même pas un *ailleurs* du sens (un autre contenu, ajouté au sens obvie), mais le déjoue — subvertit non le contenu mais la pratique tout entière du sens. Nouvelle pratique, rare, affirmée contre une pratique majoritaire (celle de la signification), le sens obtus apparaît fatalement comme un luxe, une dépense sans échange ; ce luxe n'appartient pas *encore* à la politique d'aujourd'hui, mais cependant *déjà* à la politique de demain.

Reste à dire un mot de la responsabilité syntagmatique de ce troisième sens : quelle place a-t-il dans la suite de l'anecdote, dans le système logico-temporel, sans lequel, semble-t-il, il n'est pas possible de faire entendre un récit à la « masse » des lecteurs et des spectateurs ? Il est

évident que le sens obtus est le contre-récit même ; disséminé, réversible, accroché à sa propre durée, il ne peut fonder (si on le suit) qu'un tout autre découpage que celui des plans, séquences et syntagmes (techniques ou narratifs) : un découpage inouï, contre-logique et cependant « vrai ». Imaginez de « suivre », non la machination d'Euphrosinia, ni même le personnage (comme entité diégétique ou comme figure symbolique), ni même encore le visage de la Mère Méchante, mais seulement, dans ce visage, cette tournure, ce voile noir, la matité laide et lourde : vous aurez une autre temporalité, ni diégétique ni onirique, vous aurez un autre film. Thème sans variations ni développement (le sens obvie, lui, est thématique : il y a un thème des Funérailles), le sens obtus ne peut se mouvoir qu'en apparaissant et disparaissant ; ce jeu de la présence/absence mine le personnage en en faisant un simple lieu de facettes : disjonction énoncée sur un autre point par S.M.E. lui-même : « *Ce qui est caractéristique, c'est que les différentes positions d'un seul et même tsar... sont données sans passage d'une position à une autre.* »

Car tout est là : l'*indifférence*, ou liberté de position du signifiant supplémentaire par rapport au récit, permet de situer assez exactement la tâche historique, politique, théorique, accomplie par Eisenstein. Chez lui, l'histoire (la représentation anecdotique, diégétique) n'est pas détruite, bien au contraire : quelle plus belle histoire que celle d'*Ivan*, que celle de *Potemkine* ? Cette stature du récit est nécessaire *pour se faire entendre* d'une société qui, ne pouvant résoudre les contradictions de l'histoire sans un long cheminement politique, s'aide (provisoirement ?) des solutions mythiques (narratives) ; le problème *actuel* n'est pas de détruire le récit, mais de le subvertir : dissocier la subversion de la destruction, telle serait aujourd'hui la tâche. S.M.E. opère, me semble-t-il, cette distinction : la présence d'un troisième sens supplémentaire, obtus — ne fût-ce que dans quelques images, mais alors comme une signature impérissable, comme un sceau qui avalise toute l'œuvre — et tout l'œuvre —, cette présence remodèle profondément le statut théorique de l'anecdote : l'histoire (la diégèse) n'est plus seulement un système fort (système narratif millénaire), mais aussi et contradictoirement un simple espace, un champ de permanences et de permutations ; elle est cette configuration, cette scène dont les fausses limites multiplient le jeu permutatif du signifiant : elle est ce vaste tracé qui, par différence, oblige à une lecture *verticale* (le mot est de S.M.E.) ; elle est cet ordre *faux* qui permet de tourner la pure série, la combinaison aléatoire (le hasard n'est qu'un vil signifiant, un signifiant à bon marché) et d'atteindre une structuration *qui fuit de l'intérieur*. Aussi peut-on dire qu'avec S.M.E. il faut inverser le cliché qui veut que, plus le sens est gratuit, plus il apparaît comme un simple parasite de l'histoire racontée : c'est au contraire cette histoire qui devient en quelque sorte paramétrique au signifiant, dont elle n'est plus que le champ de déplacement, la négativité constitutive, ou encore : la compagne de route.

En somme, le troisième sens structure *autrement* le film, sans subvertir l'histoire (du moins chez S.M.E.) ; et par là même, peut-être, c'est à son niveau et à son niveau seul qu'apparaît enfin le « filmique ». Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé. Toutes les choses que l'on peut *dire* à propos d'*Ivan* ou de *Potemkine*, peuvent l'être d'un texte écrit (qui s'appellerait *Ivan le Terrible* ou *Le Cuirassé Potemkine*), sauf celle-ci, qui est le sens obtus ; je puis tout commenter dans Euphrosinia, sauf la qualité obtuse de sa face : le filmique est donc exactement là, dans ce lieu où le langage articulé n'est plus qu'approximatif et où commence un autre langage (dont la « science » ne pourra donc être la linguistique, bientôt larguée comme une fusée porteuse). Le troisième sens, que l'on peut situer théoriquement mais non décrire, apparaît alors comme le *passage* du langage à la signifiance et l'acte fondateur du filmique même. Contraint d'émerger hors d'une civilisation du signifié, il n'est pas étonnant que le filmique (malgré la quantité incalculable des films du monde) soit encore rare (quelques éclats dans S.M.E. ; peut-être ailleurs ?), au point que l'on pourrait avancer que le film, pas plus que le texte, n'existe pas encore : il y a seulement « du cinéma », c'est-à-dire du langage, du récit, du poème, parfois fort « modernes », « traduits » en « images » dites « animées » ; il n'est pas étonnant non plus qu'on ne puisse le repérer qu'après avoir traversé — analytiquement — l'« essentiel », la « profondeur » et la « complexité » de l'œuvre cinématographique : toutes richesses qui ne sont que celles du langage articulé, dont nous la constituons et croyons l'épuiser. Car le filmique est différent du film : le filmique est aussi loin du film que le romanesque du roman (je puis écrire du romanesque, sans jamais écrire de romans).

Le photogramme

C'est pourquoi, dans une certaine mesure (qui est celle de nos balbutiements théoriques), le filmique, très paradoxalement, ne peut être saisi dans le film « en situation », « en mouvement », « au naturel », mais seulement, encore, dans cet artefact majeur qu'est le photogramme. Depuis longtemps je suis intrigué par ce phénomène : s'intéresser et même s'accrocher à des photographies de film (aux portes d'un cinéma, dans les *Cahiers*), et tout perdre de ces photographies (non seulement la capture mais le souvenir de l'image elle-même) en passant dans la salle : mutation qui peut atteindre à un renversement complet des valeurs. J'ai d'abord mis ce goût du photogramme au compte de mon inculture cinématographique, de ma résistance au film ; je pensais alors être comme ces enfants qui préfèrent l'« illustration » au texte, ou comme ces clients qui ne peuvent accéder à la possession adulte des objets (trop chers) et se contentent de regarder avec plaisir un choix d'échantillons ou un catalogue de grand magasin. Cette explication ne fait que reproduire l'opinion courante qu'on a du photogramme : un sous-produit lointain du film, un échantillon, un moyen d'achalandage, un extrait pornographique et, techniquement, une réduction de l'œuvre par immobilisation de ce que l'on donne pour l'essence sacrée du cinéma : le mouvement des images.

Cependant, si le propre filmique (le filmique d'avenir) n'est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens, inarticulable, que ni la simple photographie ni la peinture figurative ne peuvent assumer parce qu'il leur manque l'horizon diégétique, la possibilité de configuration dont on a parlé (3), alors le « mouvement » dont on fait l'essence du film n'est nullement animation, flux, mobilité, « vie », copie, mais seulement l'armature d'un déploiement permutatif, et une théorie du photogramme est nécessaire, dont il faut, pour finir, indiquer les échappées possibles.

Le photogramme nous donne le *dedans* du fragment ; il faudrait reprendre ici, en les déplaçant, les formulations de S.M.E. lui-même, lorsqu'il énonce les possibilités nouvelles du montage audio-visuel (nº 218) : « *...le centre de gravité fondamental... se transfère* en dedans *du fragment, dans les éléments inclus dans l'image elle-même.* Et le centre de gravité n'est plus l'élément « entre les plans » — le choc, mais l'élément « *dans le plan » — l'accentuation à l'intérieur du fragment »*... Sans doute, il n'y a aucun montage audio-visuel dans le photogramme ; mais la formule de S.M.E. est générale, dans la mesure où elle fonde un droit à la disjonction syntagmatique des images, et demande une lecture *verticale* (encore un mot de S.M.E.) de l'articulation. De plus, le photogramme n'est pas un échantillon (notion qui supposerait une sorte de nature statistique, homogène, des éléments du film), mais une citation (on sait combien ce concept prend actuellement d'importance dans la théorie du texte) : il est donc à la fois parodique et disséminateur ; il n'est pas une pincée prélevée chimiquement dans la substance du film, mais plutôt la trace d'une *distribution* supérieure des traits dont le film vécu, coulé, animé, ne serait en somme qu'un texte, parmi d'autres. Le photogramme est alors fragment d'un second texte *dont l'être n'excède jamais le fragment;* film et photogramme se retrouvent dans un rapport de palimpseste, sans qu'on puisse dire que l'un est le *dessus* de l'autre ou que l'un est *extrait* de l'autre. Enfin le photogramme lève la contrainte du temps filmique ; cette contrainte est forte, elle fait encore obstacle à ce que l'on pourrait appeler la naissance adulte du film (né techniquement, parfois même esthétiquement, le film doit encore naître théoriquement). Pour les textes écrits sauf s'ils sont très conventionnels, engagés à fond dans l'ordre logico-temporel, le temps de lecture est libre ; pour le film, il ne l'est pas, puisque l'image ne peut aller ni plus vite ni plus lentement, sauf à perdre jusqu'à sa figure perceptive. Le photogramme, en instituant une lecture à la fois instantanée et verticale, se moque du temps logique (qui n'est qu'un temps opératoire) ; il apprend à dissocier la contrainte technique (le « tournage »), du propre filmique, qui est le sens « indescriptible ». Peut-être est-ce *cet autre texte* (ici photogrammatique), dont S.M.E. réclamait la lecture, lorsqu'il disait que le film ne doit pas être simplement regardé et écouté, mais qu'il faut le *scruter* et y prêter attentivement l'oreille (nº 218). Cette écoute et ce regard ne postulent évidemment pas une simple application de l'esprit (demande alors banale, vœu pieux), mais plutôt une véritable mutation de la lecture et de son objet, texte ou film : grand problème de notre temps. — Roland BARTHES.

Notes :

(1) Tous les photogrammes de S.M. Eisenstein dont il sera question ici sont extraits des numéros 217 et 218 des *Cahiers du Cinéma*. Le photogramme de Romm (*Le Fascisme ordinaire*) est extrait du numéro 219.

(2) Dans le paradigme classique des cinq sens, le troisième est l'ouïe (le premier en importance au Moyen Age) : c'est une coïncidence heureuse, car il s'agit bien d'une *écoute* ; d'abord parce que les remarques d'Eisenstein dont on se servira ici proviennent d'une réflexion sur l'avènement de l'auditif dans le film ; ensuite parce que l'écoute (sans référence à la *phoné* unique) détient en puissance la métaphore qui convient le mieux au « textuel » : l'orchestration (mot de S.M.E.), le contrepoint, la stéréophonie.

(3) Il est d'autres « arts » qui combinent le photogramme (ou du moins le dessin) et l'histoire, la diégèse : ce sont le photo-roman et la bande dessinée. Je suis persuadé que ces « arts », nés dans les bas-fonds de la grande culture, possèdent une qualification théorique et mettent en scène un nouveau signifiant (apparenté au sens obtus) ; c'est désormais reconnu pour la bande dessinée ; mais j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiance devant certains photo-romans : « *leur bêtise me touche* » (telle pourrait être une certaine définition du sens obtus) ; il y aurait donc une vérité d'avenir (ou d'un très ancien passé) dans ces formes dérisoires, vulgaires, sottes, dialogiques de la sous-culture de consommation. Et il y aurait un « art » (un « texte ») autonome, celui du *pictogramme* (images « anecdotisées », sens obtus placés dans un espace diégétique) ; cet art prendrait en écharpe des productions historiquement et culturellement hétéroclites : pictogrammes ethnographiques, vitraux, la Légende de sainte Ursule de Carpaccio, images d'Epinal, photo-romans, bandes dessinées. La novation représentée par le photogramme (par rapport à ces autres pictogrammes), ce serait que le filmique (qu'il constitue) serait *en double* avec un autre texte, le film.

Lev Koulechov : Souvenirs (1918-1920)

Ce texte, remis par Lev Koulechov à Georges Sadoul au festival de Venise 1966, nous a été aimablement communiqué par madame Ruta Sadoul. Il nous a paru important de le publier après notre numéro spécial sur la cinématographie russe des années 20, cinématographie dont il restitue, très concrètement, les difficultés *pratiques* (économiques, politiques), d'élaboration.

Dans la ruelle Mali Gnezdnikovski, derrière une grille de fonte, il y avait un hôtel particulier de deux étages qui, jadis, avait appartenu au marchand Lianosov. Cibrario di Goden, représentant en pellicule de la firme américaine « Trans-Atlantique », avait acheté ou loué cette maison à Lianosov.

Après la Révolution d'Octobre, on y logea d'abord le Comité Soviétique du cinéma, puis la Section Photo-Cinéma du Narkompros (1). La Section Photo-Cinéma devait diriger toute l'activité de la Cinématographie soviétique.

C'est V.I. Lénine qui signa le décret nationalisant, le 27 août 1919, les entreprises cinématographiques.

Le vieux Bolchévik D.N. Lechtchenko était à la tête de la Section. Il y avait une sous-section qui devait diriger la production des films artistiques et documentaires, et celui qui la dirigeait était le metteur en scène-acteur bien connu V.P. Gardine, qui possédait auparavant une petite firme de production « T.D. Venguerov et Gardine », l'atelier de cette firme se trouvant sur le toit d'une maison de six étages appartenant à Nirenze, dans la ruelle Bolchoi Gnezdnikovski.

J'y fus invité comme metteur en scène et chef de la section des documentaires.

Il se fit que toutes les organisations dirigeant notre cinématographie soviétique — Goskino (2), Sovkino (3), le Comité du Cinéma, le Ministère du cinéma de l'URSS, etc. — logèrent et logent encore dans ce bâtiment, immense maintenant, surélevé et reconstruit, au centre duquel l'ancien hôtel particulier est resté presque intact (à l'exception des cloisons). C'est pourquoi, maintenant, quand je prends l'escalier du Comité, ou quand je me trouve dans la salle de réunion du collège, je me souviens avec une particulière netteté des années dix-huit et dix-neuf ; c'est le même escalier de marbre bien connu, le même plafond à moulures.

Je me souviens que la première directrice de la Section, T.L. Levington, travaillait dans un bureau qui était l'ex-chambre à coucher de Cibrario di Goden, et que dans la chambre voisine se trouvait une magnifique salle de bains. La camarade Levington, modeste et honnête travailleuse du cinéma soviétique, se distinguait par une énergie exceptionnelle, par son dévouement et l'amour de son travail : après la guerre patriotique, elle fut vice-directrice du VGIK (Institut soviétique d'Etat du cinéma), puis elle dirigea le studio du VGIK qui servait à l'instruction et maintenant elle travaille à la « Maison des amitiés ».

Quelques mots sur Cibrario. C'était un grand aventurier international. J'ai eu l'occasion de lire l'enquête du tribunal italien sur les dommages causés par le séjour en Russie de l'affairiste Cibrario di Goden. On y trouvait la liste des biens de Cibrario — maisons, villas dans divers pays, automobiles personnelles par dizaines, etc. — (les victimes de l'affairiste étaient en réalité quelques travailleurs inexpérimentés — ou peut-être « expérimentés » à l'excès). La Section Photo-Cinéma commanda du matériel par son intermédiaire, caméras et pellicule, en Amérique ; la commande arriva à la date prévue, mais dans les caisses se trouvaient parfaitement emballées... des briques.

Il n'est pas douteux que dans la Section Photo-Cinéma s'introduisaient des saboteurs et des contre-révolutionnaires. Les firmes privées, au début, essayèrent de conserver leurs biens et leur matériel, et c'est pourquoi, certainement, elles envoyèrent certains de leurs hommes dans cette organisation dirigeante.

« Les Bolchéviks tiendront deux semaines » disaient les ennemis du pouvoir soviétique. Combien de fois avons-nous entendu parler de ces semaines, puis de mois, au cours des premières années qui suivirent la Révolution d'Octobre ! (Jusqu'à l'année 1924.)

Dans une des Sections (celle des finances, je crois), se produisait un ex-chambellan, Tirtov, fonctionnaire typique du Tsar, qui affichait une bague dont le diamant était caché par un emplâtre noir, « pour que les Bolchéviks ne le voient pas », expliquait-il sans gêne.

Avec un tel entourage, les travailleurs dévoués et honnêtes étaient de première importance pour le Pouvoir Sovié-

tique. Et il faut, pour être juste, dire que parmi les cinéastes on en trouva beaucoup qui au début accomplirent leur tâche simplement avec conscience, puis devinrent de vrais sympathisants bolchéviks, puis des membres du Parti. Ce sont les camarades E. Tissé, A. Levitski, Lemberg (père et fils), P. Novitski, G. Gibner, I. Jeliaboujski, V. Tourkine, L. Nikouline, A. Razoumni, S. Kozlovski, I. Perestiani, A. Bek-Nazarov, et bien d'autres...

Le travail dans la section Photo-Cinéma m'éduqua, moi, jeune homme déséquilibré. J'appris beaucoup, je compris beaucoup de choses, je m'instruisis beaucoup, et la question : avec qui être, et pour qui travailler ? — fut à ce moment-là définitivement résolue, et à tout jamais.

Le sens du travail responsable était particulièrement fort en moi, et c'est pourquoi, en tant que metteur en scène de films documentaires, j'ai produit avec les opérateurs de nombreux films selon les instructions directes de Vladimir Ilitch Lénine.

On nous téléphonait simplement du Kremlin, quand V. Ilitch le jugeait nécessaire, et nous partions filmer.

On nous envoyait les automobiles noires, Packard, du garage militaire du Kremlin, et quelquefois même la Rolls Royce personnelle de Lénine qui se trouve aujourd'hui au musée pour toujours.

J'étais au Kremlin (en 1920 Khokhlova y était aussi) dans le logement de fonction où vivait V. Ilitch. Je me souviens que tout près, dans le « couloir blanc », vivait Demian Biedny.

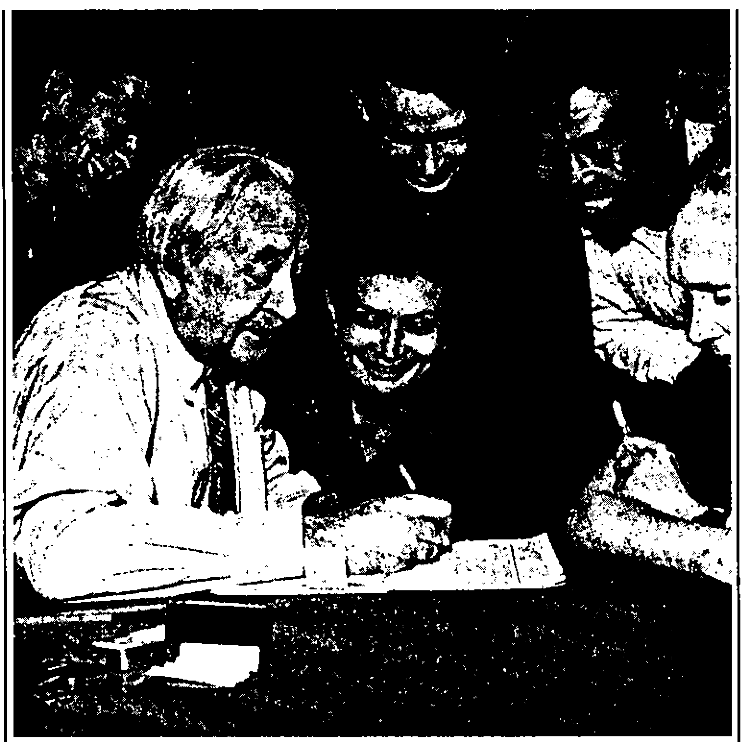
Mais je n'eus jamais l'occasion de parler personnellement à Lénine. Diriger les films documentaires me séduisait énormément. D'abord parce qu'on était le témoin de grands événements, ensuite parce que le tournage de documentaires à cette époque se faisait de façon tellement primitive que je me jetais à corps perdu dans la recherche de nouveaux procédés de travail. Les opérateurs documentaristes filmaient les événements en larges plans d'ensemble, ils n'aimaient pas se mouvoir avec leurs appareils, ils ne faisaient presque pas de gros plans, ils ne cherchaient pas de façons plus expressives de traiter leur sujet, ni la manière de l'exposer par un montage approprié.

De nombreux opérateurs combattaient les nouvelles méthodes de tournage mais certains comme Lemberg, Tissé, Levitski, Ermolov, refusèrent avec force de filmer seulement en plans d'ensemble, commencèrent à courir vite et adroitement avec leurs appareils, cessèrent de craindre les gros plans ; ils trouvèrent la possibilité de prendre en considération le montage à venir pendant le tournage même et ils apprirent à imaginer à l'avance la façon la plus intéressante de réaliser et d'exposer leur film. Sur ces films, j'appris, en tant que réalisateur, le montage « instantané » que les travailleurs de la Télévision considèrent maintenant comme leur prérogative.

Je me rappelle le travail parfait des opérateurs filmant la parade sur la Place Rouge. En ce temps il n'y avait pas sur la Place d'endroit précis, déterminé, pour les cinéastes. Nous nous jetions partout, précipitamment, choisissant les moments les plus importants et les plus intéressants, filmant les gros plans, des portraits, des détails... A l'un de ces tournages, la roue d'une automitrailleuse qui s'était détachée cassa une caméra. L'opérateur ne fut pas blessé ; les documentaristes cessèrent de paresser lorsqu'il fallut se faufiler sur les toits, sur les pylônes, sur les cheminées d'usines.

A cette époque Dziga Vertov commença à travailler sur les films documentaires : autant que je m'en souvienne, tout d'abord comme manutentionnaire. Puis il fut captivé par le tournage des films, il ne craignait pas l'étude, écoutait les conseils, questionnait beaucoup et devint petit à petit metteur en scène, puis fondateur de l'école du cinéma documentaire, qui acquit par la suite une renommée mondiale.

Je ne peux rien écrire de nouveau à son sujet, je voulais simplement que son nom soit indissolublement lié à celui de E.L. Svilova, monteuse expérimentée qui fut toujours son amie et son professeur dans le montage des films. Je commençai à me lier d'amitié avec Vertov mais je me sépa-



Lev Koulechov avec ses élèves (1960).



P. Podobiéd et A. Khokhlova dans une étude de l'Atelier Koulechov.

rai de lui ensuite car j'aimais le cinéma d'art et Vertov pensait qu'il ne devait pas exister. A cette époque je travaillai beaucoup à défaire et refaire le montage de vieux films, je faisais de nouveaux sujets, de nouvelles combinaisons de montage. Avec moi travaillait la belle monteuse N. Danilova. Le remaniement des montages ne poursuivait aucun but pratique. C'étaient de pures expériences, en quelque sorte des expériences de recherche scientifique qui m'apprirent à monter et à réfléchir aux lois du montage. Mon laboratoire de montage expérimental se trouvait dans la section Photo-Cinéma, dans une chambre décorée en style arabe (c'est maintenant la salle de projection), ce qui donna à mes ennemis professionnels d'inépuisables possibilités de faire de l'esprit sur les activités « arabes » de Koulechov.

C'est à cette époque que je fis une expérience de montage qui est connue à l'étranger comme « l'effet Koulechov ». Je faisais alterner le même plan de Mosjoukine avec différents autres plans (assiettes de soupe, jeune fille, cercueil d'enfant). Ces plans acquéraient un sens différent. La découverte me stupéfia et ainsi je me convainquis de la très grande force du montage. Je me rappelle le tournage du documentaire demandé par Lénine sur l'ouverture des reliques de Serge Radonejski à Zagorsk. La plupart des opérateurs ne voulaient pas aller à ce tournage, parce qu'ils craignaient vraisemblablement que les contre-révolutionnaires n'interviennent à cette occasion. J'y allai comme metteur en scène, l'opérateur était A. Lemberg (autant que je m'en souvienne) et il y avait aussi un vieux photographe et les électriciens avec les appareils.

Les hautes autorités ecclésiastiques découvraient les reliques, en présence de la foule des croyants. Derrière les riches et lourdes couvertures apparut le cercueil, dans lequel gisaient des os à demi pourris, pleins de poussière. Dans le crâne avaient été fourrés des extraits de journaux, les « Rousskié Vedomosti », je crois, datant de la fin du XIX[e] siècle — par conséquent, les moines avaient transgressé l'inviolabilité des reliques relativement peu de temps avant.

Le deuxième tournage dont je me souviens tout particulièrement — il eut lieu à peu près à la même période —, était le voyage à travers la province de Tvers avec les inspecteurs du VTSIK (4). Ce tournage avait également lieu selon les instructions directes de Vladimir Ilitch Lénine. L'opérateur A. Lemberg et moi-même devions non seulement filmer, mais aussi écrire dans les journaux locaux et aider les inspecteurs à accomplir les missions dont le gouvernement les avait chargés. (En général, les travailleurs du film documentaire, outre leurs occupations propres, devaient toujours accomplir des tâches particulières — ainsi Edouard Tissé était mandaté par le VTSIK pour diriger la lutte des partisans sur le territoire occupé par les Tchèques. Et ce territoire s'étendait, à un moment donné, de la Volga jusqu'à l'Ienisseï).

En vertu d'un décret, il avait été nommé Chef d'Etat-Major des partisans, et un autre document signé par le camarade Boudienny, certifiait qu'Edouard Tissé avait pour mission de rapporter d'importants documents du front à Moscou.

Nous eûmes à naviguer sur la Volga vers les villes de Kaliazine et Kaschine. A l'époque, ni le canal du nom de Moscou, ni la mer de Ribinsk n'existaient, et par endroits la Volga s'ensablait, c'est pourquoi tous les passagers (nous y compris), quand le bateau échouait sur un banc de sable, entraient dans l'eau et tiraient le bateau en le faisant rouler, comme une voiture qu'on sort de la boue sur la terre ferme. Malheureusement, nous n'avons jamais réussi à filmer cette scène ; comme de juste, le bateau échouait sur le sable de nuit.

A Kaliazine, le pouvoir local ne voulut pas recevoir les inspecteurs venus de Moscou, et nous dûmes passer la nuit littéralement sur le parvis du « temple de Dieu », jusqu'à ce que du Kremlin arrivent les ordres correspondants de Lénine.

Durant ce voyage, nous filmâmes un documentaire à intrigue — la vie de la colonie de jeunes délinquants. Les

anciens « besprizorni » (sans-abri), voleurs et bandits, nous reçurent magnifiquement. Ils se révélèrent être de braves gars, capables, sauvés par le pouvoir soviétique. Je me souviens que la colonie produisit sur nous une impression extraordinaire comme symbolisant d'une façon concrète la sollicitude de l'Etat envers l'Homme. A la colonie, nous filmâmes beaucoup, et les enfants ne craignirent pas de mettre en scène pour nous des morceaux de leur « activité passée ». Ce documentaire, magistralement tourné par A. Lemberg, fut très intéressant, vivant et convaincant.

Quelque part, pendant ce même voyage, notre attention fut attirée par une petite usine, ouverte par les travailleurs eux-mêmes. Regardez la photographie que l'on a conservée ; combien modeste est la production de cette usine de produits agricoles, mais, parole d'honneur, quelque part, au plus profond de nos cœurs et de notre conscience, couvait déjà probablement le pressentiment des futurs géants du socialisme — c'est pourquoi nous nous précipitâmes pour filmer cette entreprise minuscule, mais cette entreprise qui était bien à nous, qui était soviétique.

En été 1919, également selon les instructions de Vladimir Ilitch, le Comité du Cinéma nous envoya, l'opérateur E. Tissé et moi, filmer sur le front est de Koltchak.

Tissé et moi arrivâmes sur le front quand l'Armée Rouge avait chassé Koltchak d'Orenbourg.

Dans la ville même, la vie était déjà normale — mais de l'autre côté de la rivière — derrière la ville, se tenait l'armée blanche de Koltchak, c'est là que passait la ligne du front.

Le commandement nous chargea, nous les cinéastes, de filmer l'attaque de la gare de Dongouzskaia (à 7 km d'Orenbourg). Au début, il avait été projeté que nous filmerions juchés sur une auto-mitrailleuse, mais cela s'avéra peu commode, et, avec Tissé, nous nous rendîmes à l'endroit du tournage dans un camion découvert.

Je me rappelle le petit matin, je me rappelle comment nous avons passé le pont et comment, dans le premier village même, nous fûmes bombardés par des mitrailleuses, mais il n'y avait rien à filmer. Ensuite, nous partîmes droit à travers la steppe, à la recherche de sujets à filmer, et nous nous trouvâmes soudain à environ 100 ou 200 pas d'un canon cosaque. La voiture, comme cela arrive souvent dans les moments difficiles, tomba en panne. Le chauffeur essayait de la remettre en marche, mais les cosaques se mirent à tirer droit sur le camion.

C'est là que je vis ce qu'est un opérateur courageux et doté d'esprit d'à-propos : Tissé sut immédiatement enlever le lourd appareil de son support (ce n'était pas un appareil pour documentaires) et, le serrant d'une main contre sa poitrine, il tourait sans cesse la manivelle de l'autre main, réussissant à fixer quelques éclats d'obus dirigés sur nous (tout ceci était excellent sur l'écran).

Peu de temps après un des commandants s'approcha de nous dans une voiture légère et il nous emmena avec lui. Maintenant à nouveau, nous volions à travers les terres vierges de la steppe (la steppe sous Orenbourg est lisse comme l'asphalte) et nous tombâmes sous un tir nourri de fusils ; le chauffeur stoppa la machine, la voix perçante du commandant se fit entendre tandis qu'il braquait son revolver sur le chauffeur (celui-ci tremblait de peur), et nous nous ébranlâmes à nouveau en direction des coups de feu. Il s'avéra que le commandant était sûr que nous approchions des rouges, et qu'ils tiraient par erreur, nous ayant pris pour des cosaques blancs.

Comme nous approchions du groupe de soldats, la fusillade s'arrêta, et dans le lointain je vis des étoiles rouges sur des casquettes. Le commandant avait raison. Comme si c'était aujourd'hui, je me souviens combien ces étoiles des soldats de l'Armée Rouge, ternies par les campagnes, nous furent chères, proches, éblouissantes.

Plus tôt déjà, j'avais eu l'occasion d'observer le calme et le courage extraordinaires d'un autre opérateur de documentaire, P. Novitski. Lors du tournage des dépôts d'artillerie à Khorochov, que les espions blancs avaient fait sauter, P. Novitski filmait calmement, changeant d'endroits, choisissant les meilleurs points de vue, sous la pluie d'éclats d'obus qui tombait sur lui, et ce fut un vrai miracle qu'il restât sain et sauf.

Après les films des épisodes de guerre sous Orenbourg, Tissé et moi filmâmes en détail l'arrière-front de l'Oural — nous montrâmes les traces des combats, les usines de Zlatoouste, d'Ekaterinbourg, nous montrâmes la nature de l'Oural, les transports, l'édification d'une vie nouvelle après le départ de Koltchak.

A Ekaterinbourg, je fis connaissance d'un jeune soldat de l'Armée Rouge, volontaire au front. C'était Léonid Obolenski. Nous nous mîmes à parler cinéma.

Comme conclusion de l'entretien, Obolenski fut envoyé par le Commandement à Moscou, avec une lettre de recommandation de ma part, pour V.R. Gardine, pour entrer à l'école du cinéma.

Obolenski devint, par la suite, un ami d'Eisenstein et le mien, pour la vie.

Maintenant, il travaille pour la télévision à Tchéliabinsk.

Le film *Oural* fut une réussite. Il fut bien accueilli et échangé à l'Amérique contre 2 000 mètres de pellicule, mais les Américains nous escroquèrent et nous envoyèrent non pas 2 000 mètres, mais 2 000 pieds de pellicule.

⁂

En 1919, à Moscou, est organisée la première Ecole d'Etat du Cinéma (aujourd'hui V.G.I.K.) (5) et à partir de ce moment-là mon sort est indissolublement lié au travail pédagogique.

Le metteur en scène Vladimir Rostislavovitch Gardine et le Président du Comité du Cinéma D.N. Lechtchenko jouèrent un rôle particulièrement important dans l'organisation de l'Ecole. Le Commissaire du Peuple à l'Education, Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky, était un grand ami de l'Ecole et était particulièrement attentif à ses besoins, participant même fréquemment à son travail quotidien.

Outre Gardine, enseignaient à l'Ecole L.M. Leonidov, O.I. Preobrajenskaïa, et l'acteur de cinéma Khoudoleev.

L'organisation de l'Ecole apparaissait comme une œuvre très importante à beaucoup — dans cette Ecole devait naître le nouveau Cinéma Révolutionnaire, qui a balayé toutes les traditions du cinéma de salon, avec ses drames pseudo-psychologiques, ses « rois » et ses « reines » de l'écran, sentimentaux et doucereux.

Mais parmi les enseignants de l'Ecole se glissèrent aussi des représentants du cinéma bourgeois. C'est Poudovkine, je crois, qui m'a raconté comment l'un d'eux (le metteur en scène Ivanov-Gaï) prenait à part les élèves et avec engouement les persuadait que nulle part on ne rencontrait de telles « fillettes » que dans la branche du cinéma, et qu'il était facile de tourner des films, mais qu'il fallait pour cela avoir une bibliothèque comme la sienne — car pour chaque question on y trouvait « les sujets appropriés ».

L'ensemble des étudiants de l'Ecole, au début de son organisation, était aussi très varié — aux côtés de jeunes, talentueux, rêvant réellement de travailler à un cinéma révolutionnaire, entraient à l'Ecole des « aventuriers », des hommes du temps jadis, des dames de la bourgeoisie — l'Ecole dispensait du service de travail obligatoire. Parmi les élèves de l'Ecole, se trouvait aussi Alekhine — qui devint par la suite champion du monde d'échecs. A l'école s'agglutinèrent l'ex-millionnaire, propriétaire de haras, Poliakov ; la « demi-mondaine » Nastia Natourschitsa : femme du propriétaire de dizaines de magasins de vêtements de confection Mandel et maîtresse du Grand-Duc Dimitri (qui, à l'aide de Soumarokhov-Elston, tua Raspoutine). Je me souviens combien le briquet de Nastia Natourschitsa nous étonnait tous (à l'époque, il n'y avait presque pas d'allumettes) : il était d'or pur.

Mais le public dans le genre de Poliakov et Nastia Natourschitsa ne resta pas trop longtemps dans l'Ecole : les uns émigrèrent, les autres se retrouvèrent à la Tcheka.

En 1919, de retour du front, je me suis mis à fréquenter

l'Ecole en qualité d'invité ; j'avais beaucoup d'intérêt pour son travail. (En même temps que moi fréquentaient l'école d'autres travailleurs du documentaire, surtout des opérateurs : pendant les cours d'Art Plastique, ils attirèrent mon attention sur une femme de grande taille, vêtue d'une blouse orange, bondissant dans une ronde de jeunes gens et de jeunes filles avec un sens particulier du rythme. En raison de sa maigreur, les opérateurs l'avaient surnommée « la peste de Bombay ». C'était Khokhlova).

Ainsi, au début, je fus seulement « observateur extérieur » à l'Ecole, mais un jour je vis un groupe d'étudiants et d'étudiantes extrêmement bouleversés : ils venaient de rater leurs examens, et je leur proposai de les faire répéter leurs sujets pour les examens de repêchage.

Les étudiants, à mon grand étonnement, acceptèrent mon offre bien qu'un gamin de vingt ans, en bonnet de peau de mouton rabattu en arrière, ne ressemblât pas beaucoup à un cinéaste expérimenté et ne dût pas leur inspirer une confiance particulière.

Ayant commencé mon travail avec les étudiants, je m'efforçai de les faire travailler avec l'orientation que j'estimai la plus indiquée, c'est-à-dire diamétralement opposée à ce qu'on leur enseignait et qu'ils ne réussissaient pas à faire. Leurs professeurs exigeaient d'eux les ci-nommées « souffrances » — des mouvements lents, des yeux écarquillés, toutes sortes de tourments et de soupirs — tout l'attirail de procédés propres aux « rois » et « reines » de l'écran à la retraite. J'essayais de construire ces travaux sur l'action, la lutte, le mouvement ; quant aux moments de tension émotionnelle — du jeu intérieur — je les justifiai et surtout les liai à la réalité des manifestations physiques.

Tout ce que je réussis à faire avec les étudiants qui avaient raté leurs examens ressemblait si peu aux procédés déjà odieux du cinéma d'avant la révolution, qu'aux examens de repêchage « les derniers furent les premiers », eurent d'excellentes notes et furent comptés parmi les meilleurs élèves.

Après un tel début, je fus invité en qualité de professeur dans la Première Ecole d'Etat du Cinéma et je devins enseignant.

Un soir, pendant les cours, on me dit que deux étudiants avaient fait une parodie très drôle d'un des extraits que j'avais mis en scène. Je demandai qu'on me montre le travail et ce que je vis était réellement talentueux, magnifique. Avec une ironie mordante, avec gaieté et esprit, avec des mouvements exceptionnellement bien rythmés et précis, les étudiants avaient exagéré ma « mise en scène ». C'étaient Alexandra Serguéievna Khokhlova et son partenaire Reikh qui en étaient les auteurs.

Arriva le 1er mai 1920.

Je conserverai ma vie durant le souvenir de cette journée.

Le matin, avec un des opérateurs de documentaire (je ne sais plus qui), mes élèves et moi filmâmes le documentaire le *Samedi Communiste Pan-Russe*, le nettoyage des locomotives. Et dans la journée, avec l'opérateur A.A. Levitski, nous filmâmes V.I. Lénine, à l'inauguration des monuments consacrés à Karl Marx et au « Travail Libéré ». Avant cela, Levitski avait filmé *Le Samedi Communiste au Kremlin*, mais sans moi et mes élèves.

Les détails sur le tournage du *Samedi Communiste Pan Russe* seront rapportés plus loin par Khokhlova. (Dans ses mémoires, A.A. Levitski n'évoque pas nos tournages communs de Lénine, à l'inauguration des monuments du 1er mai 1920 ; je ne comprends pas comment il a pu oublier ce fait.)

Ensuite, eut lieu la première soirée de gala de l'Ecole d'Etat du Cinéma, en présence d'Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky.

A cette soirée, un des « clous du programme » était la parodie réalisée par Khokhlova et Reikh.

Depuis ce jour, Khokhlova et moi travaillons presque toujours ensemble. (Je dois révéler en secret que, de nombreuses années après, Khokhlova m'avoua qu'elle avait fait très sérieusement cette « parodie ».)







V. Poudovkine dans (de haut en bas) : « Le Rayon de la mort », une étude d'Atelier, et « Mr. West au pays des Bolcheviks » de Lev Koulechov.

Pour raconter les premiers jours de l'Ecole du Cinéma, il est indispensable de rappeler les conditions de vie des années 1918-1920.

Cette période était terrible en Russie Soviétique. Le pain manquait, la viande manquait, le lait et les autres produits aussi, la famine régnait. La population de Moscou et de Petrograd recevait un huitième de livre de pain tous les deux jours. Certains jours, elle n'en recevait pas du tout. Les usines ne travaillaient pas ou presque pas : les matières premières et le chauffage manquaient.

En ces jours naquit et commença à croître l'Ecole d'Etat du Cinéma : inorganisée, dépourvue de tout, et maintenant Centre de Recherches Scientifiques dans le domaine du cinéma, Centre d'Enseignement et d'Education des metteurs en scène, acteurs, opérateurs, scénaristes, théoriciens, peintres, économistes soviétiques et étrangers : l'Institut d'Etat du Cinéma de l'Union Soviétique.

Dans les années d'organisation de la première Ecole d'Etat du Cinéma, on ne pouvait se représenter l'avenir du V.G.I.K.

Mais nous ne perdions pas courage, nous ne perdions pas espoir et nous avions une foi profonde et inébranlable dans le triomphe du pouvoir soviétique et, par conséquent, dans le triomphe de notre cinéma et de notre école du cinéma.

Je me souviens d'une des entreprises de cinéma abandonnées par leurs propriétaires, c'était, je crois, durant l'hiver 1919 : parmi les ruines, dans les amas de neige, on voyait des restes des meubles brisés, et sur la table, sous une couverture de neige, une machine à écrire rouillée, avec une feuille de papier demeurée sur le clavier. Voilà ce qu'était la « base technique » du Cinéma artistique soviétique au temps de son édification.

La « base technique » de l'Ecole du Cinéma était semblable, plus exactement elle n'existait pas du tout. Pendant très longtemps, elle ne posséda pas de local ; il n'y avait qu'une faculté : pour les acteurs ; dans l'école, il y avait une soixantaine d'élèves.

Aussi bien les enseignants que les élèves de l'Ecole étaient, pour la plupart, mal vêtus, épuisés, perpétuellement affamés. L'Ecole n'était pas chauffée. A la maison, ce n'était pas mieux. Je me souviens que nous réussîmes, une fois, à chauffer légèrement une pièce avec un rhéostat électrique : il était posé sur le plancher, et des souris épuisées s'en approchèrent pour se chauffer en même temps que les gens, sans leur accorder la moindre attention.

Dans les rues, on voyait très souvent des chevaux morts, personne ne les ramassait. Les trottoirs n'étaient pas nettoyés, et, l'hiver, nous allions par des sentiers étroits, dans les amas de neige qui atteignaient les seconds étages des maisons.

Dans les rues, à même les maisons, les futuristes pendaient leurs tableaux. Je me souviens comment, durant une des fêtes révolutionnaires, dans une des rues, les arbres et leurs feuillages furent entièrement peints en bleu ; je me rappelle les fenêtres « Rosta », de Maïakovski lui-même, je me rappelle, dans la rue Tverskaïa, la vitrine de propagande, où, sous-verre, on voyait la peau de la main arrachée à un soldat de l'Armée Rouge vivant, par les interventionnistes étrangers.

Mais aussi terrible qu'ait été cette période, nous, ses contemporains, nous n'oublierons jamais les merveilleuses années vingt :

« Des combats au travail.
Du travail
aux attaques.
Affamés,
transis,
nus,
nous avons maintenu
nos conquêtes
mais pour ça
le sang coulait
de nos ongles... » (V. Maïakovski)

Lev KOULECHOV.

(1) Narkompros : Commissariat du peuple à l'éducation.
(2) Goskino : Cinéma d'Etat.
(3) Sovkino : Cinéma des Soviets.
(4) VTSIK : Comité central exécutif.
(5) VGIK : Ecole d'Etat pour l'Union Soviétique.

MARTEAU
BROSSE
BOITE
PEIGNE
CLEF
CISEAUX
VERRE
CRAIE
LIVRE
COUTEAU

LIVRE
BROSSE
MARTEAU
BOITE

« L'Enfant sauvage »

par Jean-Pierre Oudart et Serge Daney

Les aveux maîtrisés

La tache aveugle du discours d'Itard, l'impasse de son travail (mais certainement aussi son ressort), est d'avoir pensé que Victor était un enfant « naturel », que son séjour dans la forêt aurait en quelque sorte conservé dans un état prénatal, au stade zéro de la culture.

L'ironie voulait que cet aveuglement fît effet de la place même que la psychanalyse interrogera plus tard, celle de la mère. Non de la Mère mythique qui comble tout besoin, mais de la mère dans sa fonction structurante inconsciente : celle qui, en faisant passer les besoins de l'enfant par le détour de la demande, l'initie au langage et au désir, et le suspend à son désir. C'est ainsi qu'Itard entreprend d'enseigner la parole à son sauvage, mû par le désir d'en savoir lui-même plus sur le langage. Interrogation bornée par tous les présupposés de l'époque, comblée par quelque chose qui n'était pas interrogeable : Itard ne pouvait pas comprendre que son élève ne pouvait sans doute guère acquérir la maîtrise du signe, parce que la fonction signifiante était probablement chez lui irrémédiablement perturbée.

On ne manquera pas de voir dans *L'Enfant sauvage* un film édifiant sur l'accès au langage et à la verticalité. On y verra aussi, sans difficulté, la marque d'un rousseauisme « réactionnaire » inscrit au lieu même de l'aveuglement d'Itard : la nostalgie d'une Mère-Nature consolatrice opposée aux rigueurs de l'apprentissage d'un maître inflexible. On accusera Truffaut de jouer sur tous les tableaux, et de brouiller comme toujours les pistes. Mais l'intérêt de son film est précisément que le jeu des leurres, masques et chicanes qui constitue peut-être son unique sujet apparaît cette fois totalement *maîtrisé*.

Toute la fiction s'articule d'un rapport entre les trois personnages qui pourrait s'écrire, au point de vue du metteur en scène-acteur, selon la manière que Freud nous a apprise d'articuler la grammaire du fantasme :

— je l'aime (l'enfant) ;
— je ne l'aime pas ;
— elle l'aime ;
— je ne l'aime pas (Mme Guérin).

La fonction-mère (celle d'Itard), assumée par le metteur en scène, circule en fait, par un perpétuel jeu de renvois et de dénégations, entre les trois personnages. Nul doute que Truffaut-Itard ne fantasme, avec l'enfant sauvage, son propre désir de la Mère-Nature, et que sa position de maître-metteur en scène ne soit à tout moment le moyen de fantasmer Mme Guérin dans le rôle de la Mère mythique dans le moment même où sa sévérité et sa froideur dénient son amour pour l'enfant, et où son indifférence à l'égard de la femme semble dire le peu de cas qu'il fait de cette Mère-Nature. L'important n'est d'ailleurs pas tant de psychanalyser l'auteur que de voir que son film ne fonctionnant que par le jeu de ces renvois et dénégations, l'effet sur le spectateur de ce récit d'un passage progressif de la sauvagerie à la culture consiste nécessairement à l'engager dans une problématique :

1) du désir sans fin : de même que la mère est interdite, le retour à l'immédiateté naturelle est compris dans un fantasme (une fiction) qui le pose comme impossible ; inversement, à l'autre pôle de la fiction — la Culture, il y a possibilité indéfinie de progrès ;

2) d'un désir qui trouve à tout moment à se satisfaire des propositions contradictoires qui tout à la fois le suscitent et le saturent, dans la mesure où leur effet (l'effet de sens de leur inscription) est totalement circonscrit par l'idéologie qui les affecte *dans leur contradiction même*.

Cela parce que l'écriture du film redouble, en des effets moralisants et psychologisants, la « différance » et les déplacements qui s'instaurent du fait de l'apprentissage lui-même et de la compromission systématiquement déniée du maître avec son élève. De même que Truffaut affecte de dire ses rapports avec l'acteur et avec son *référent* imaginaire (la Nature) de telle manière qu'un récit linéaire comme celui-ci subisse distorsion sur distorsion dans deux directions opposées et strictement complémentaires (Nature / Culture, impossible régression / indéfinie et nécessaire progression), en fonctionnant invariablement sur le principe du manque (la Nature, la Mère, l'objet perdu) - récupération (sous forme de « supplément » rousseauiste : voir le rôle joué dans les marges de la fiction par l'écriture et le dessin) - capitalisation (toujours plus de savoir, promettant peut-être plus d'amour, et même une « réussite » dont Truffaut semble vouloir accuser la dérision, mais dont le principe même de son film impliquait qu'il la fît miroiter à l'horizon de l'aventure du sauvage), son film avoue être écrit (mais dans cet aveu trouve sa plus grande maîtrise) et fonctionne comme une suite de clichés où la connotation (musique, commentaire off, style des cadrages et des fondus, etc.) introduit un jeu d'effets de sens apparemment parasites qui se contrarient sans cesse, mais qui, s'annulant, relancent en fait perpétuellement *l'intérêt* du film, en accentuant la distorsion de la fiction : puisque aussi bien de déplacement en supplément que de dénégation en décrochement, quelque chose est toujours risqué mais gagné, perdu mais récupéré. Non parce que l'histoire de cet apprentissage finit bien (elle ne finit pas, l'apprentissage est interminable : mais l'important est précisément que Truffaut ait choisi de couper le récit d'Itard et de terminer son film avant que ne se révèle l'impasse de l'apprentissage), mais parce que son écriture la donne à comprendre dans une problématique morale et idéologique du renoncement payant soutenue par ce qui apparaît de plus en plus dans le cinéma actuel comme une esthétique de la « *différance valorisée* » (1) (Bresson). Si rien en effet n'empêche d'avancer a priori que le sujet du film est la « différance » même, la non-garantie que le renoncement et le détour seront finalement payants (la fiction ne finit pas et ne s'inscrit pas elle-même, au point de vue d'Itard, dans une problématique du gain, mais du désir de savoir, de la vérité), pourquoi, au niveau de son écriture (c'est-à-dire de l'actualisation de la fiction par l'inscription successive des plans), cette valorisation permanente, dans le temps même de la « différance », (fuites, retours, récompenses différées, châtiments expérimentaux, écriture du rapport d'Itard, etc.), de ce à quoi

il a été renoncé, ou inversement, cette accentuation du renoncement (travellings mizoguchiens et musique de Vivaldi, voix blanche et fixité brutale de l'image, fondus au noir annulant brusquement des effets de réel, de présence réelle des choses, d'être-là des acteurs dont Truffaut joue constamment, mais pour ensuite les détruire) ? C'est que Truffaut ne s'autorise à traiter de la « différance », du risque sans garantie réelle, qu'au regard d'un spectateur à qui il les donne à penser dans le cadre rigoureusement clôturé d'une idéologie du gain et de la perte également valorisés, dont il s'est probablement fait le porte-parole en relative méconnaissance de cause. De sorte que quand il accentue (valorise) la « différance », c'est toujours l'idée de ce gain et de cette perte qu'il donne à fantasmer au spectateur. Si le cinéaste se garde de montrer si l'effort du maître et de l'élève sera réellement payant, si même il insiste sur la passion de la vérité (qui est tout sauf un gain) qui anime Itard, et feint de n'inscrire aucun gain comme finalité de son travail, la savante frustration qu'il inflige au spectateur (sachant sans doute assez bien quel effet il peut tirer de tels jeux d'écriture dans un tel contexte) ne peut faire que réactiver, mettre en valeur, le rassurer sur ses propres convictions humanisantes et moralisantes (encore un effort et pas trop d'émotion, les effets de réel et les effets de cliché jouant d'ailleurs indifféremment dans les deux sens, tantôt pour accentuer le pathétique des scènes, tantôt pour le gommer, c'est-à-dire pour l'exaspérer sur un autre plan : celui du rapport du spectateur / lecteur avec le champ idéologique dans lequel s'inscrit la pratique de sa lecture), que le fantasme de retour à la Mère-Nature vient de toute manière, mieux que tout autre thème, caresser.

Tout le travail de Truffaut (car il n'est pas question de ne pas considérer un tel film comme un travail : ceux qui s'en font avec tant d'empressement les apologistes devraient prendre garde que tout travail ne produit pas, aujourd'hui moins que jamais, de la vérité révolutionnaire) consiste en fait à maîtriser un vaste fantasme dans le scénario duquel le cinéaste-acteur a tout loisir de se déplacer, de sorte que son film pourra à la fois être dit avoir pour thème l'apprentissage de l'écriture et pour sujet le fantasme qui semble motiver et ordonner la sienne propre, dans la mesure où, par la mythologie qu'il met en jeu, il donne l'écriture à comprendre dans la vieille problématique de l'opposition du signifiant et du référent qui comprend le procès de la signification comme perte ineffable de l'en-soi et de la présence immédiate des choses, et le signe comme leur substitut meurtrier : fantasme qui nous renvoie, au-delà des théories dont il constitue certainement l'unique sujet, au mythe des origines du sujet parlant qui ne pouvait évidemment s'inscrire que dans une théorie linguistique pour autant que c'est au seul niveau du signe linguistique que pouvait se penser l'originarité du signifiant, que Lacan conçoit aujourd'hui comme l'émergence du trait unaire, dont s'origine le mythe de l'objet perdu et la structure du sujet du fantasme.

Le brillant du film tient à l'implication réciproque, dans sa structure fictionnelle et dans son écriture (dans le statut qu'il assigne au signifiant filmique, l'image) :

1) du récit d'Itard (qui s'y prête évidemment particulièrement bien dans la mesure où il véhicule lui-même une problématique du signifiant linguistique qui le conçoit comme le substitut arbitraire de la chose, l'apprentissage de l'enfant impliquant le recours — intentionnellement souligné par Truffaut — à un terme médiateur, à un signifiant plus « proche » de cette chose : l'image, le dessin des objets au tableau noir, que vient redoubler le cliché cinématographique, substitut décevant et frustrant du réel) par le mythe de Truffaut, qu'il reconduit de film en film, ici réduit à ses propositions majeures ;

2) de la stratégie de l'apprentissage (susciter le désir de l'enfant) par la rhétorique de la dénégation érotique qui donne à Truffaut le moyen d'actualiser son mythe dans cette fiction ;

3) et, ce qui n'est pas le moins important, de cette esthétique de la « différance » valorisée, du cliché révélateur de la non-présence, de la présence en creux du sujet (Bresson), par la nécessité de souligner ces jeux dénégatoires pour inscrire la fiction dans une problématique moralisante (regret et progrès) qui ne peut pas elle-même se concevoir autrement que comme la *résultante* de l'implication de l'inscription (de la mise en scène) du fantasme dans la fiction, et vice versa : il est difficile en effet de faire grief à Truffaut d'avoir surimposé de l'extérieur un point de vue moralisant sur cette fiction, en la parant de quelques effets d'écriture surajoutés, quand l'intérêt de son film est peut-être au contraire de montrer à quel point toute dynamique fictionnelle de ce genre implique la remise en jeu indéfinie de quelque *leurre* sans laquelle elle ne serait absolument pas pensable ni inscriptible : toute problématique du progrès implique le leurre, et il n'y a pas de progrès pensable sans hypostase d'un leurre. Mais l'impasse de son écriture consiste en la surinscription simultanée, pourrait-on dire, d'un ensemble de composantes fictionnelles et scripturales (le discours d'Itard, le jeu des trois personnages, le fantasme truffaldien qu'ils actualisent, et les effets purement formels dont le cinéaste les scande) telles que son produit ne peut se lire autrement que comme la mise en scène naturaliste, redoublée par des effets d'écriture qui achèvent de le produire comme un fantasme, du mythe de l'Enfance perdue et de la Mère inaccessible, inscrit dans une fiction au prétexte convenablement humaniste (l'histoire des débuts de l'apprentissage de Victor de l'Aveyron, qu'on ne manquera pas de fantasmer dans le rôle du primitif, du sous-développé ou autre arriéré que la culture occidentale réussit à élever à hauteur d'Homme) : de sorte que l'effet de relance permanente, l'effet de leurre qui réactive la fiction, est entièremnt compris, résorbé dans un discours qui appelle finalement une lecture univoque, pour autant que le rapport au leurre (la Nature, la Culture) est compris dans une fiction qui le produit comme un *rapport réel* entre les personnages du film (l'enfant vient vraiment des bois, et il est réellement pris en charge par Itard) au lieu de le produire, comme encore dans *La Sirène du Mississipi*, comme une *représentation*, les décrochements (effets de réel / effets de cliché) faisant eux-mêmes tout au plus effet de commentaires esthétisants et moralisants de cette histoire, au lieu d'inviter à une *seconde lecture* qui n'aurait été possible que si une plus grande démarcation avait pu s'établir entre les « couches » syntaxiques du texte (l'histoire de l'apprentissage / le fantasme de Truffaut), la nouveauté, par rapport à *La Sirène*, étant que le cinéaste y produisait un très semblable mythe, mais au moyen d'une matière romanesque et cinématographique (les innombrables références à Hitchcock, Ophuls, etc.), d'une batterie de signifiants qu'il ne cherchait pas à maîtriser totalement (et dont le glissement relativement libre, les imbrications imprévues provoquaient sans cesse d'assez belles surprises, et des décrochements assez évidents pour que toute la fiction finisse par se produire comme un grand jeu de clichés), tandis que *L'Enfant sauvage* s'avère être un texte fonctionnellement assujetti à reproduire indéfiniment la même scène fantasmatique au moyen des mêmes équivalents, comme le montrent les effets de sens récurrents produits à chaque point du parcours de la fiction.

De sorte que si le jeu des déplacements et des dénégations, des masques échangés et des leurres déplacés est si libre, s'ils déterminent si complètement et si univoquement la lecture du film, s'ils semblent dessiner si nettement la clôture idéologique que nous lui assignons à mesure qu'il se produit, c'est que probablement un point a été atteint où la maîtrise absolue de tous les effets de sens ne désigne rien d'autre que la saturation du système scriptural qui les produit par une idéologie qui en résorbe parfaitement les contradictions pour peu qu'elles soient produites comme ici dans un champ clos choisi en fonction de la facilité qu'il offrait de les inscrire sans avoir à les confronter à un extérieur fictionnel qui les aurait impliquées dans un véri-

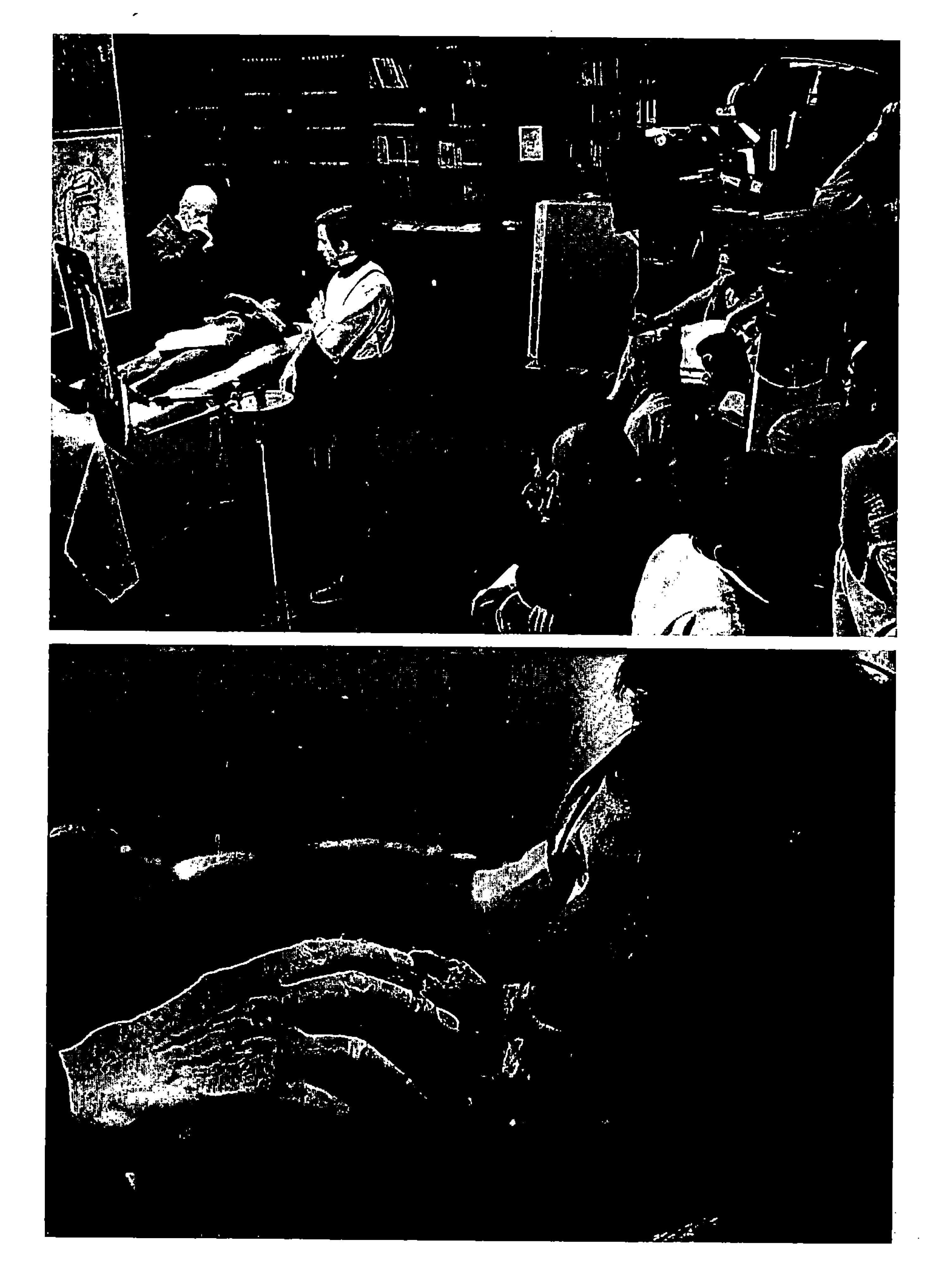


table travail (ou qui les aurait tout au moins contraintes à se produire comme des idéologèmes). Le film ne peut en effet pas être dit idéologique parce que ses structures fictionnelles mettent en cause un certain nombre de couples d'idéologèmes (Nature / Culture, jouissance / travail, régression / progrès) qui entrent invariablement en jeu dans toutes les fictions qui, comme lui, les mettent en balance, mais parce qu'il met cet « ou bien, ou bien » au service exclusif d'une fiction qui en fait à la fois sa matière signifiante et son ultime signifié. *L'Enfant Sauvage* est moins un film idéologique que de l'idéologie faite texte, un texte qui révèle assez bien ce qu'est aujourd'hui de plus en plus l'idéologie : un jeu complexe de chicanes qui permet de comprendre n'importe quelle contradiction dans un système tel qu'elle se répercute sur d'autres et qu'elles se signifient les unes les autres jusqu'à ce qu'une, majeure, ne les annule toutes et ne fasse évidemment pencher la balance du bon côté. On sait comment ce jeu s'effectue dans la pratique du discours politique. Un discours esthétique comme celui-ci, quitte de tout impératif d'efficacité pratique, peut évidemment se donner le luxe de travailler à mettre au point un mouvement perpétuel qui n'aura aucune peine à passer pour l'exercice d'une sagesse, d'une retenue et d'une maîtrise cinématographique suprême.

Il n'est pas indifférent de constater sur quel type de discours débouchent actuellement un certain nombre de cinéastes qui atteignent la plus grande maîtrise de leurs effets de sens, quels moyens scripturaux ils se donnent pour les atteindre, et quels types d'effets de sens ils produisent ainsi : presque toujours celui d'un jeu d'équivalents à la fois mis en jeu, dérobé et signifié, dans la boucle duquel une idéologie se mire à l'infini. — Jean-Pierre OUDART.

1, 2) « Différance » est entendu respectivement au sens que Derrida assigne à son concept, et à un sens plus étroitement assujetti à l'étymologie. Il est évident qu'entre la fiction de Truffaut (la thématique du gain différé, de l'attente d'un résultat incertain, les effets d'après-coup imprévisibles) et son écriture (le statut ambigu qu'il assigne au signifiant filmique), ont lieu toutes les interférences possibles, la signification de presque chaque plan étant systématiquement brouillée par des effets de réel et de cliché réciproquement contrariés.

L'Enfant sauvage participe ainsi de cette esthétique actuelle qui subit les effets de la crise du discours cinématographique en s'y installant assez confortablement (Chabrol, Eustache, Moullet, etc.), pour miser à la fois sur des effets de présence qui interdisaient au cinéma classique tout questionnement du statut de l'image cinématographique, toute interrogation sur la surdétermination du matériau iconique utilisé, et écartaient ainsi toute incidence, sur le discours, des effets de polysémie qui pouvaient en résulter (une signification univoque, non différée, étant ainsi liée à une présence quasi réelle des figurants profilmiques), et sur des effets de cliché qui, dans la mesure où la syntaxe de ces films oscille entre la nostalgie du récit continu à la première personne et la recherche totalement empirique d'une nouvelle « forme » de discursivité, se soldent soit par une accentuation bressonnienne des effets de non-présence du réel profilmique (sursaut avoué d'une métaphysique de la présence qui était implicitement en cause dans le cinéma classique), soit par des effets de polysémie qui, dans le contexte scriptural où ils se produisent, ne jouent guère que sur une ambivalence réel profilmique (la figuration profilmique) / référent iconique (figuration filmique : le style de la photographie, des fondus, des mouvements de caméra, etc.). Cette ambivalence joue en fait presque exclusivement sur des effets de connotation passagers de chaque image, qui en redoublent (diffèrent) la signification en ajoutant au récit une teinte d'époque, en le valorisant par le recours à des effets de « style » photographique et cinématographique (référence à la « manière » des cinéastes anciens). Ou encore, avec plus ou moins de subtilité, sur le coefficient automatique d'étrangeté de tout signifiant qui n'est pas pris en charge par un discours, sur l'appel du spectateur à un référent réel qu'il ne parvient pas à assigner au signifiant iconique. Encore plus subtilement (cf. l'article de Serge Daney), le trouble s'installe chez le spectateur du film de Truffaut dans la mesure où il n'a jamais vu un enfant sauvage qui lui est montré « comme dans la vie », et comme s'il réagissait sous ses yeux aux expériences de Truffaut-Itard, *pour la première fois*.

Amphisbetesis

De Truffaut, on exige de retrouver de film en film un « ton » qui lui serait propre et dont les *Quatre Cents coups* auraient fourni le premier modèle. Mais qu'est-ce qu'un ton ? Qu'en est-il d'un mot si vite dit qu'il en devient synonyme d'ineffable ? Que Truffaut trouve essentiel à chaque nouveau film d'inventer un nouveau style de *crédibilité*, voilà qui nous paraît important et concerner au plus haut point *L'Enfant sauvage*, car cette crédibilité dont Truffaut a encore tant besoin, il est évident aussi qu'il n'épargnera rien pour lui tordre le cou.

Rien de plus facile, semble-t-il, que de frémir à un tel énoncé : l'enfant sauvage. Le catapultage des deux mots produit un sentiment d'évidence aux connotations inouïes. Mais une fois ces mots prononcés, qui aurait imaginé *cette* manière de courir, ces cicatrices, ces cris ? N'en doutons pas : le spectateur qui se promet la vision d'un grand film humain ne diffère pas très de ceux qui, dans le film, s'enchantent de ce que le sauvage pourra apprécier les beautés de la capitale. En serait-il autrement que cela surprendrait : nous n'avons pas accoutumé, et les critiques pas plus que les autres, de voir des enfants sauvages. Il en résulte une conséquence redoutable: que le spectateur à la fois découvre et ne découvre pas, *voit et ne voit pas*, puisqu'au moment précis où le plan du sauvage galopant courbé est vu, il se dit que certes, bien qu'il l'ait peu prévu, la scène ne pouvait guère être filmée autrement. Le film consiste donc à jouer de l'écart entre deux mots qui sont tout un programme, toujours exact et toujours un peu terre-à-terre, en gros : le texte d'Itard. Ecart sur lequel il faudra revenir puisque c'est toujours à lui que Truffaut revient.

Seconde conséquence quant au « ton ». Il ne se peut pourtant pas que malgré la caution d'Itard, les images de Truffaut soient toujours au même *niveau* d'exactitude. Car lui non plus n'a jamais vu de sauvage et sa direction d'acteur a peu sur quoi s'appuyer et un sentiment parcourt le film qu'il s'agit d'une reconstitution, la plus fidèle possible, mais arbitraire, qu'il est des moments où l'enfant est plus « sauvage » que d'autres où il l'est soudain trop peu, où la question affleure de la vérité (documentaire) du moindre geste. Car, et cela constitue sans doute depuis toujours le plus intime du travail de Truffaut, à chaque nouveau pas du sauvage, c'est toute une gamme de gestes qui sont possibles, plausibles, acceptables et non plus un seul. Il n'y a plus *un* mot juste, un geste juste mais chaque mot, chaque geste possèdent une marge au-delà et en deçà de laquelle ils n'appartiennent plus au film, marge dans laquelle il est encore une infinité de positions. D'où l'impression sans cesse de décalages trop infimes pour être décrits, de justesses un peu divergentes, d'une *zone d'incertitude*. Un « ton », ce n'est peut-être pas autre chose.

La condition, nous l'avons entrevue : c'est qu'il n'y ait pas de référent trop tyrannique, c'est que pour une telle situation exceptionnelle, nous ne disposions que de quelques pages d'Itard. Si *L'Enfant sauvage* est un film important chez Truffaut, c'est que pour la première fois, plus rien n'échappe à cette condition, tant dans la conception du film que dans ce qui s'y dit en long et en large. Car de quoi s'agit-il ? Quel est le but poursuivi par Itard dans le film, but si essentiel que rien n'est dit de son échec final : contraindre l'enfant à établir un lien d'équivalence entre le mot (écrit et parlé) et la chose (montrée), le contraindre lui aussi à combler un écart, béant lorsque le film commence, moins lorsqu'il finit.

Mais il y a plus. Par le journal, Itard apprend l'existence de l'enfant. Aussitôt, et *sans même l'avoir vu*, il forme son projet (et plus tard, affectant constamment de ne pas le voir, ou comme par hasard. Cf., sur une telle dénégation, l'article de J.P. Oudart). Cette hâte, cette précipitation, nous la reconnaissons pour être chez Truffaut la cause de toute fiction. C'est toujours en dehors de toute vision, de toute rencontre réelle, que se constituent comme autant de fantasmes, les rapports intersubjectifs. C'est avant de l'avoir vue que Jules et Jim aiment Catherine dont ils connaissent déjà le sourire « archaïque » pour l'avoir découvert sur une statue, ce sont des hommes dont elle ignore tout que la Mariée va supprimer, c'est une femme dont il ne connaît que la photo (d'ailleurs fausse) que Belmondo va épouser dans *La Sirène du Mississipi*. Ce que chaque film met en scène, c'est le *manque provisoire du référent*, l'éclipse momentanée de toute garantie et sa lente réinscription dans le film, à mesure qu'il avance.

La crédibilité est donc bien le problème majeur 1) de Truffaut face à son public et à sa (belle) situation d'auteur (humain) ; 2) de certains personnages (la Sirène/l'Enfant) contraints d'imiter un modèle qu'ils ne connaissent pas et qu'ils doivent — eux aussi — reconstituer afin d'occuper pour de bon la place vide où le fantasme de l'Autre (Belmondo/Itard) les appelle. Il est bien question ici d'apprendre son texte par cœur, de pouvoir le réciter avec exactitude, non pas de le comprendre (exactitude n'est pas vérité) : à la limite, les personnages de *Fahrenheit* 451 deviennent leur texte, comblant autant qu'il se peut l'écart entre une *promesse écrite* (ici les livres, ailleurs une statue, des photographies, un journal) et le *jeu* dans laquelle elle est tenue. Passage de l'écriture à la parole, du rôle à l'acteur qui l'endossera.

Ce passage, Truffaut lui donne deux issues qui ne s'opposent qu'en apparence. Tantôt l'acteur ne parvient jamais à devenir son rôle, usurpe un moment la place vide avant d'en être chassé (Catherine dans *Jules et Jim*, Denner dans *La Mariée*, Deneuve au début de *La Sirène*). Ou bien, l'écart est comblé *in extremis :* l'acteur et le rôle ne font qu'un, tout ce qui avait été disjoint coïncide enfin : fantasme et réalité, signifié et signifiant (Deneuve à la fin de *La Sirène*, les Hommes-Livres). Dans les deux cas, ce qui est visé et *toujours gagné* c'est une stabilisation, l'ancrage définitif d'un sens dans un seul signe ou dans aucun signe du tout : la place est laissée à jamais vide ou pour toujours occupée. Avec *L'Enfant sauvage*, Truffaut ne cesse de faire miroiter les deux possibilités (Enfant/Sauvage, Capable/Incapable d'endosser le rôle d'un petit d'homme) et se termine sur une fin faussement ouverte sur deux issues, également valorisées par le cinéaste, également indifférentes. — Serge DANEY.

Notes :

1. En effet, ce qui devrait être en jeu : une définition de « l'humain » est justement ce que l'expérience d'Itard et le film de Truffaut préservent puisqu'ils en font la norme par rapport à laquelle le comportement de l'enfant est rapporté. Il importe peu dès lors qu'il soit « récupéré » ou exclu. Tout au plus peut-on dire, reprenant G. Deleuze (parlant du platonisme dans « Logique du Sens ») que Pinel prend l'enfant pour un simulacre et Itard pour une copie que l'on doit pouvoir faire se confondre avec l'original.

2. On n'a fait ici qu'esquisser une similitude dans les fonctionnements de quelques films récents de Truffaut : les effets que ce dernier tire aujourd'hui du cinéma tiennent à cet état de *panique calme* où tout point de repère se dérobe pour un temps. Une chose est sûre : que le référent n'est jamais perdu bien longtemps, que l'écart se comble vite entre le fantasme et la réalité qui vient exactement à sa place pour le plus grand bien de la civilisation. Mais ce retour à la normale tend à revenir de plus en plus loin : l'enfant sauvage n'est plus le gosse inadapté des premiers films. Restera donc à interroger pourquoi un cinéaste, à force de se rassurer, est à deux doigts de se perdre et de nous gagner (Ce sera quand brûleront les Hommes-Livres).

Film / politique
par Pascal Bonitzer

En ce qui concerne la question spéciale du « film militant » (fabrication et réception contrôlées par une instance militante), son urgence théorique nous paraît en droit secondaire par rapport à celle (de la lecture en général) que j'esquisse ici très (trop) rapidement. Elle sera discutée prochainement sur la base d'une tentative théorique intéressante de l'un de nos lecteurs, que nous publierons par la même occasion.

1. Il est question du *discours politique* des films, c'est-à-dire du mode d'inculcation par le cinéma des *principes idéologiques* qui animent une classe dans sa lutte contre une autre classe.

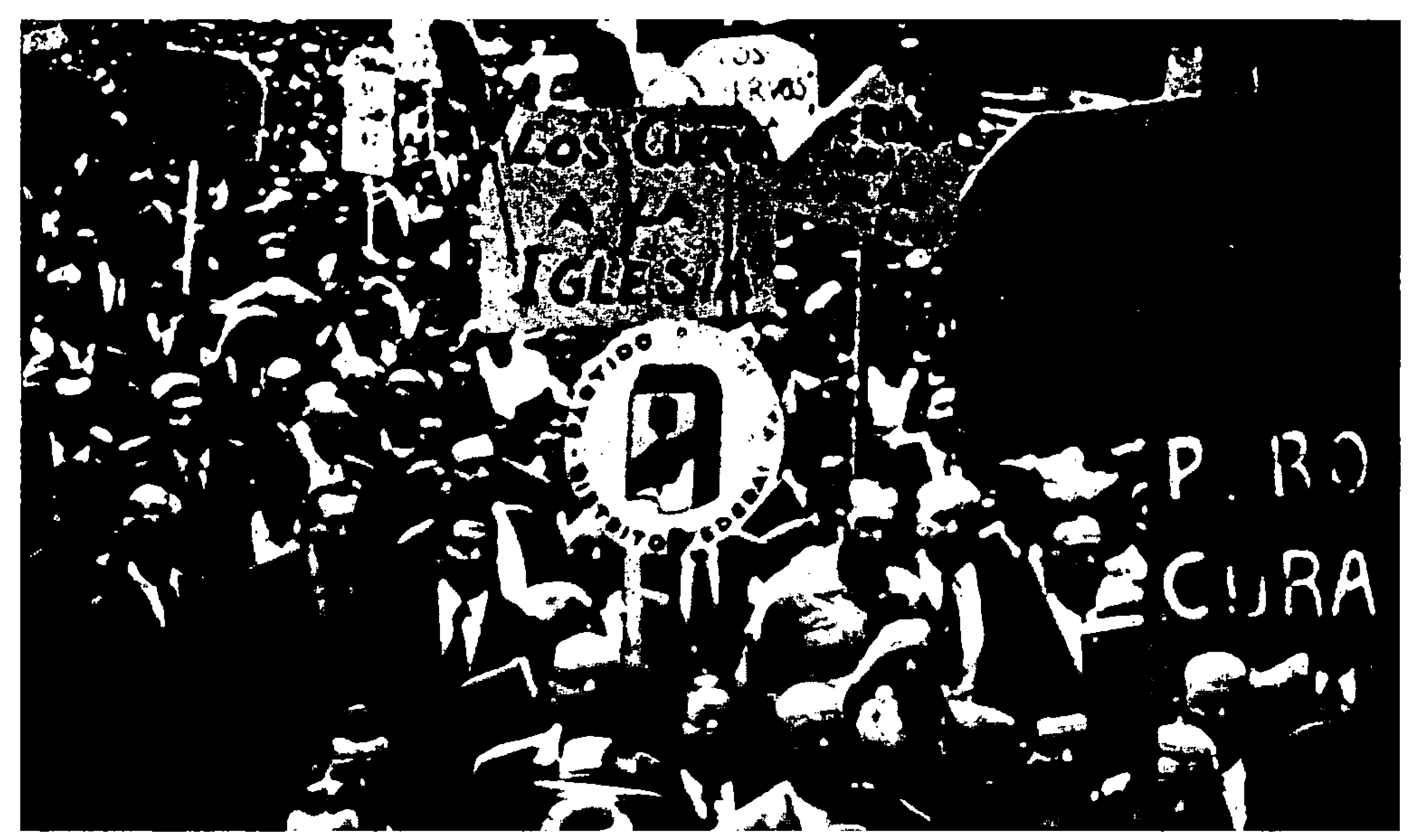
La bourgeoisie, en tant que classe dominante menacée par le prolétariat, doit inculquer ses principes sous une forme masquée. Ceci parce que :

« Tout pouvoir de violence symbolique, i.e. tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa force propre à ces rapports de force ». (Bourdieu et Passeron).

Une signification politique « nue » est une formalisation du rapport de forces. Dans la mesure où la classe dominante doit imposer la *légitimité* de sa domination, donc masquer qu'elle ne doit celle-ci qu'à un rapport de *forces*, à sa violence propre (socio-économique), elle est obligée de refouler la nudité du discours politique derrière de multiples écrans idéologiques.

En tant que « pouvoir de violence symbolique » s'exerçant sur des masses non structurées mais largement populaires, le cinéma a toujours été, aux mains de la classe dominante, un mode d'inculcation de principes politiques masqués (en général selon les lois spécifiques de l'érotisme cinématographique. Il est en effet toujours possible de déceler dans un film *un discours politique et un discours érotique indissociables*, réciproquement surdéterminés et « s'absorbant l'un l'autre », comme dirait Jean-Louis Schéfer — scène, système ou langue dont la comédie américaine et la comédie musicale, cf. par exemple *Golddiggers 1933*, actuellement programmé, représentent l'exploitation la plus achevée).

Il se trouvé qu'aujourd'hui, sous la pression de divers facteurs qu'il ne peut être question d'analyser ici (la modification actuelle des rapports de forces, la crise politique aiguë dans laquelle se débat l'impérialisme, la guerre, l'intolérance de certaines couches de la petite-bourgeoisie aux structures du capitalisme d'Etat, en contre-coup la séduction des idéologies révolutionnaristes et de l'érotisation de la violence sous sa forme politique par le biais de ces idéologies, traversant ces phénomènes la menace de plus en plus aiguë de la pensée marxiste), le discours politique émerge systématiquement dans les films du cinéma dominant, soit comme apologie ouverte de l'impérialisme, soit, et c'est le groupe *de loin le plus nombreux*, comme discours soi-disant progressiste (c'est le cas de *la majeure partie* des films américains actuels ainsi qu'en général des films internationalement les plus rentables).



« La Hora de los hornos » de F.E. Solanas et A. Getino.

Un exemple frappant de l'émergence du discours politique « à nu » : *L'Etau* et sa phrase-clé : « *Personne n'est neutre* ». En tant que film de propagande (peu importent les *intentions* d'Hitchcock), il diffère fondamentalement des films anticommunistes américains des époques précédentes en ce que les prises de parti de ses personnages sont explicitement politiques. Au contraire, un film tel que *Pick-Up On South Street* par exemple, était obligé, pour pouvoir être lu, de traiter le communisme comme une monstruosité, une espèce particulièrement abjecte du gangstérisme et de la perversion, relevant d'une (ré)action non pas politique mais *morale* — le discours moral justifiant par contrecoup les transgressions érotiques et sadiques du thriller, en même temps qu'il les alimentait (il faudrait analyser la dialectique angélisme/sadisme chez Fuller). En tout état de cause, le discours moral est un parfait exemple de ces écrans idéologiques permettant au film de fonctionner de bout en bout. Le ratage, le dysfonctionnement de *L'Etau*, en revanche, peut être mis au compte de ce que la bourgeoisie *ne sait pas* parler la politique (ne peut que la refouler).

2. Le fait qu'il ne soit plus possible de taire l'existence de rapports de forces politiques contraint donc le cinéma dominant, dans la mesure où il faut qu'il « marche », à emprunter les armes de l'ennemi, au moins en apparence, et cela non plus selon la loi de « l'opération Astra » analysée par Barthes dans « Mythologies » (et qui supposait aussi le discours-écran), mais « jusqu'au bout ». D'où l'injection massive, inflationniste, des thèmes progressistes et révolutionnaires dans le marché du film, à la faveur de quoi tous effets de brouillage sont permis, dont l'année dernière l'effet *Z* était l'exemple type, et dont on peut être assuré que le proche avenir sera fertile (Cannes a été cette année le festival des orgasmes politiques, depuis *M.A.S.H.* et *Leo The Last* jusqu'à *The Strawberry Statement* en passant par tous les autres).

C'est d'abord contre de tels effets de brouillage qu'un cinéma ouvertement politique, ce qui veut dire en fin de compte la même chose qu'un cinéma marxiste, doit se déterminer. Et donc d'abord mettre en cause l'« habitus » cinématographique, le pseudo-naturel du geste de « voir un film ». Je reviens ici sur l'axiome O de « La Reproduction » de Bourdieu et Passeron, cité plus haut. Reconduire la pseudo-légitimité du système normal de vision et/ou du système normal de production/distribution revient, sous prétexte de « toucher le plus de monde possible », à ne pas discuter le *système symbolique* programmant à l'avance les significations du film, donc à se faire le complice de l'*arbitraire culturel* dans lequel celui-ci s'insère et à en transmettre les idéologies selon un certain détour. Ce qui se conçoit dans le cas de films à prétentions simplement social-démocrates, mais est par contre inacceptable en ce qui concerne les films prétendant lutter contre le patronat, la bourgeoisie, etc.

Par exemple *Camarades* sur lequel je vais revenir : cf. l'entretien avec Marin Karmitz dans « Cinéma 70 » de juin : « *pour toucher le maximum de gens, il faut s'assurer le passage dans les salles commerciales existantes, et par conséquent s'assurer d'abord une sortie correcte à Paris* ». Autrement dit : « *Ce serait faire du gauchisme qu'ignorer la réalité des spectateurs* ». On se garde bien de dire quelle est cette « réalité » des spectateurs : celle d'un fantôme. Si un film à prétention révolutionnaire ne se soucie pas explicitement de s'adresser à des *classes* (comme *La Vie est à nous* qui n'est pas « seulement » un film militant au sens où il serait condamné à circuler *seulement* dans des circuits contrôlés par le Parti), il troque obligatoirement la notion de classes contre la prétendue « réalité des spectateurs » qui n'est que la collection informe des individus venus au cinéma pour voir « *autre chose que ce qu'on leur montre d'habitude* » (Karmitz), c'est-à-dire *comme d'habitude* pour s'oublier. « Toucher le plus de monde possible » est évidemment un argument à double fond : 1) Il s'agit de passer par les circuits normaux ; 2) Il faut *donc* produire une fiction « normale », c'est-à-dire commerciale. Donc inof-



« Camarades » de Marin Karmitz.

fensive, les exigences du commerce étant incompatibles avec celles du discours révolutionnaire.

Remettre en question le mode dominant de vision du film (« vision fondamentale »), ce qui est le premier geste d'un discours politique filmique à peu près formalisé revient à inscrire métaphoriquement dans la fiction filmique la *scène interdite* (par la vision frontale) : celle de la fabrication et/ou de la réception du film. Inscription *métaphorique* ; car ici l'illusion de littéralité, qui peut par elle-même provoquer un effet de brouillage (*La Hora de los hornos* comme « film-acte ») aboutit le plus souvent à l'illusion transcendantale que le film puisse mettre « sur la scène (et dans la salle) TOUS ses moyens de production » (G. Leblanc in « Cinéthique » 6). Mais *inscription*, car un film se contentant de filer sa fiction dans l'espace à deux dimensions du spectacle, a pour effet politique inévitable de *séparer* ce que le spectateur croit être le « contenu » (politique) du film et ce qu'il croit être la « forme » (esthétique). Coupé en deux, le film suscite une double lecture mutilée : signifiant esthétique s'effaçant derrière un signifié politique ou inversement. Ce qui n'est pas « mal » parce que ça produit de la « plus-value-image », mais simplement parce que ça masque le fait que l'opération esthétique est de part en part elle-même politique — et dans un tel cas, précisément parce que tout le secret politique de l'opération réside vraisemblablement dans ce dont on se débarrasse comme le signifiant contingent et le brillant enjolivement du noyau sérieux, le « style » dirait Sartre (Karmitz : « *il y a un moment où quelqu'un doit décider d'un style, d'une place pour la caméra...* »). C'est ce qui se passe à propos de *Camarades*, exemple type de mystification politique auquel il semble d'ailleurs que tout le monde, une fois de plus, se laisse prendre, si l'on en juge par les réactions *de tous bords* (signe qui ne devrait pas tromper) et malgré un manque aveuglant — et compte tenu du sujet, proprement hallucinant : *l'absence radicale de toute référence aux syndicats ouvriers.* Quand tout le problème soi-disant débattu par le film est : comment lutter contre l'oppression patronale, les cadences, les contremaîtres, les licenciements, etc. On croit rêver.

D'ailleurs tout film, que le cinéaste le veuille ou non, parle de soi : ainsi les longues focales sur de beaux chantiers dans ce même *Camarades*, ne disent pas simplement que les patrons ne laissent pas facilement les caméras filmer ce qui se passe sur les chantiers, mais la volonté de s'en tenir aux longues focales, c'est-à-dire à la vision, non pas « distanciée » (on a en effet prononcé le mot de brechtisme à propos de ce film) mais lointaine. Comme la conception d'un personnage rêveur et veule, au niveau duquel la fiction demeure, quoi qu'en pense M. K. : pourquoi *un* personnage, sinon pour ne pas avoir à montrer des *ensembles*, des structures, des forces réelles ? Et si une caméra descriptive souligne avec tant d'insistance l'apathie de ce personnage, ce n'est pas pour désigner son aliénation (une description ne saurait y suffire), bien que tout le monde et Karmitz lui-même soient destinés à le croire (se satisfaisant ainsi du vague de la notion, toute prête à être fétichisée) : mais pour se dispenser d'en exposer la démarche, pour se dispenser de formuler logiquement ce qui l'amène au « comité de base » (jamais autrement désigné...), rupture injustifiable de la fiction, relevant au mieux de ce qu'il faudrait appeler, sur le modèle barthésien, « l'opération Ajax » (la tornade blanche ou rouge qui résout les problèmes). Nous reviendrons prochainement plus longuement sur ce film, vu son importance *symptomatique*.

3. Tout film, répétons-le, est à divers degrés métaphore de lui-même, de son action, de son travail (ou encore, selon la proposition narbonienne : « Tout plan y est deux fois »). Cette métaphore peut être surveillée, thématisée (Rivette) ou au contraire traverser le film à l'état « sauvage », mais la lecture politique ne doit jamais l'oublier, sauf à se métamorphoser insidieusement en lecture moralisante (car, en ce qui concerne l'exemple que je viens de donner, l'écriture de *Camarades* revient objectivement à engluer le travail



« Ice » de Robert Kramer (Robert Kramer).

des signifiants politiques, le travail politique des signifiants, dans un glacis de signifiés moralisateurs — on retrouve donc le principe de l'écran idéologique qui clôture toute fiction fonctionnant selon le système classique).

Par l'ouverture de cette seconde puissance métaphorique, qui est puissance de formalisation du discours, un film tel que *Ice* (R. Kramer), apparemment fondé sur les idéologies révolutionnaristes les plus répandues et les moins scientifiques, participant en outre du genre dangereux de la « politique-fiction », permet en fait un travail de lecture politique « libre », je veux dire non bloqué par les glacis idéologiques de l'écriture linéaire. Le système de la fiction consiste, plus radicalement encore que dans *The Edge*, dans la dépense, la consumation des signifiés idéologiques initiaux par la dissémination des éléments de la fiction. La stratégie kramérienne écartelant la fiction entre une opération « fantastique » (où les fantasmes du réalisateur et de son milieu socio-politique trouvent à s'investir et sont comme tels parfaitement repérables) et une opération rigoureusement réaliste (les techniques du direct jouant ici leur rôle de production de « l'effet documentaire »), empêche la fiction de « prendre », la prolifération des personnages et des événements détruisant tout recours à la diégèse comme dernière instance de la fiction. Cet écartèlement, cette disjointure réel/imaginaire de la fiction reflète rigoureusement l'impasse politique des groupes révolutionnaires dont Kramer et ses acteurs font partie, de même que la mosaïque du récit répète symboliquement le (et constitue la critique du) fractionnement groupusculaire : il est significatif que la fiction n'ait lieu que grâce à un postulat de scénario parfaitement fantaisiste politiquement : à savoir que la police politique et les organisations du pouvoir sont *elles aussi* fractionnées, non coordonnées, etc. Le morcellement est l'obsession du film ; la névrose (obsessionnelle) que remarque *Ice* est le morcellement politique. L'inscription fantasmatique du fascisme comme agent de la castration renvoie chez les intellectuels non arrachés à leur classe (névrosés) à la projection de l'Etat agresseur comme figure de la Loi (de l'instance du Désir comme refente (1) du Sujet). Dans la mesure où cette projection névrotique est ici explicitement donnée *à lire*, *Ice* est une critique positive. La surdétermination culturelle (juive) pouvant servir d'ancrage supplémentaire de l'analyse.

4. Je suis moins sûr par contre qu'un film dont l'une des prétentions est d'en finir avec les fantasmes et les contorsions des intellectuels — *La Hora de los hornos* —, malgré son utilisation systématique du documentaire soit moins une fiction, et malgré sa puissance d'affirmation, soit plus lucide.

La lucidité de *Ice* consiste à montrer le révolutionnarisme châtré comme châtré, en prenant la métaphore à la lettre (dans une séquence particulièrement horrible, dont Kramer lui-même est le héros). *La Hora* au contraire exalte la puissance révolutionnaire, en même temps que son propre caractère opératoire. D'autre part, il ne faut pas perdre de vue que c'est un film du Tiers-Monde, s'adressant aux peuples du Tiers-Monde, du moins en apparence, ce qui lui donne un statut un peu spécial, même si c'est un film argentin (c'est-à-dire du moins sous-développé des pays du Tiers-Monde).

Cependant, bien que se présentant agressivement comme opération militante, « acte » parmi d'autres actes, *La Hora* n'a objectivement d'existence que celle que lui confère l'exil politique : celle du *message* (et le mot ici est lourd de toutes ses connotations) révolutionnaire. Du coup, toutes ses affirmations opérationnelles (l'évocation du « camarade rapporteur » p. ex.) deviennent purement fictives et prennent une valeur *poétique*, ajoutant leurs « silences » au rythme musical (musical d'une façon un peu insistante) du film.

Si *La Hora* arrive sur nos écrans *coupé* donc, ce n'est pas tant dans le celluloïd (puisque les 30 mn qui en avaient



« Ice »

été tactiquement retranchées par les auteurs ont été réintégrées lors de la seconde sortie) que dans sa chair pratique, opérationnelle, militante. Le « film-acte » est une fiction de film-acte, et cette fiction prend quelque peu le devant de la scène. Mais ce n'est pas le plus grave.

Il est question de la libération. Or, malgré l'apparence, le « sujet » de cette libération et de la violence pour la libération reste passablement flou. C'est une condensation amalgamant :

a) les peuples du Tiers-Monde (idéologie tiers-mondiste : Fanon, etc.) ;

b) la terre culturelle latino-américaine (nationalisme culturel) ;

c) la classe ouvrière argentine (idéologie de la lutte des classes).

Il reste à prouver que les trois types de lutte que ces instances supposent se recoupent exactement, ce que Solanas et Getino ne semblent pas se soucier de faire, pas plus d'ailleurs qu'ils ne se soucient de préciser leur public en termes de classe. De la même manière, les problèmes d'organisation des masses, malgré la critique (surdéterminée par un éloge) du spontanéisme, sont si peu analysés que l'on reste incertain de la différence faite par Solanas et Getino entre *avant-garde* et *milice* : l'éloge du peronisme ne facilitant évidemment pas les choses.

D'une façon générale, il semble que le film, dans son économie même, oscille perpétuellement entre violence et sens, entre « l'enthousiasme » sans fondement rationnel (la pure idée du soulèvement populaire, tellurique...) et l'analyse canalisatrice de la violence (l'histoire, la théorie). Ce qui imprime à *La Hora* un tour « chanté », qui permet de tolérer ses quatre heures de projection, mais qui donne au discours politique une allure infiniment bizarre : par exemple, le témoignage du militant peroniste sur la première manifestation populaire après la chute de Peron ; le retour par trois fois dans son discours de la phrase « l'enthousiasme était à son comble » suffit à supprimer toute possibilité de réflexion politique : il ne reste que du rythme. Même effet dans le montage du témoignage sur l'occupation d'usine (utilisé dans *Camarades*).

Il va de soi que de tels effets ne peuvent qu'inhiber la lecture politique du film, ce qui n'a pas manqué de se produire partout (sauf dans la « Nouvelle Critique » n° 28). La visée de Solanas était peut-être de privilégier non la « signification », mais « l'intensité ». En quoi l'on ne peut que diagnostiquer le *volontarisme* fondamental du discours du film, organisé en effet pour *faire croire* à des « notes et témoignages » prises au feu, aux premières lignes, en pleine bagarre, à la rupture violente du spectacle (2) (quand l'originalité du film tient au contraire à son système de *fascination*, réglé sur le modèle de l'opéra, ce qu'inscrit clairement p. ex. la séquence du cimetière) et dont l'opération la plus significative politiquement est la résorption systématique des *contradictions réelles* dans la facticité des *conflits*, des événements, l'*effet de présence* du direct jouant ici à plein.

L'ouverture de l'espace de la lecture politique passe donc par la *dislocation réglée* de la scène spectaculaire, ce qui n'est pas la même chose exactement que la rupture du récit linéaire, comme j'ai tenté de le montrer dans l'exemple ci-dessus. Il est évident que ces analyses sont au moins rapides, et que le présent texte (si l'on peut encore dire) ne peut prétendre au mieux qu'à rappeler une *vigilance* de lecture plus que jamais nécessaire. (A suivre.)

Pascal BONITZER.

1) La construction du film montrant ce qu'il en est de cette refente. Il faut ici préciser que l'utilisation de la science psychanalytique ne peut plus, en l'occurrence, servir de discours de recouvrement des contradictions de classe.

2) « *Tout spectateur est un lâche ou un traître.* »

« 2001 : A SPACE ODYSSEY » DE STANLEY KUBRICK, ET « LE MIRACLE » DE ROBERTO ROSSELLINI.

Travail, lecture, jouissance

par Serge Daney et Jean-Pierre Oudart

Ces textes ne se veulent pas théoriques : ce sont plutôt des symptômes, venant au moment où le cinéma, après avoir épuisé ses formes premières, et fini de ressasser les obsessions (toujours vives) qui les avaient produites, semble aujourd'hui piétiner dans une interrogation sans fin sur sa « réalité ».

Articulés sur cette interrogation, et destinés à en susciter d'autres sur son statut par rapport aux autres arts de la représentation, et la situation de sa production au regard d'une idéologie de la visibilité dont on ne saurait dire encore si elle l'accomplit ou la ruine, dont elle signale à coup sûr la crise.

Produits d'un travail sur (dans) ces obsessions qui les placent en porte-à-faux par rapport à cette idéologie, dont ils ne se croient pas dégagés, trop engagés dans les fantasmes qu'ils dénoncent pour prétendre intégrer leur position dans l'universel d'une théorie qui ne serait que le camouflage de leurs manques. — S. D. et J.-P. O.

1. “ Sur Salador ”

O. « Qu'est-ce que, pour moi, « l'apparence » ? Non pas en vérité le contraire d'un être quelconque, et que puis-je dire d'un être quelconque qui ne revienne à énoncer les attributs de son apparence ? Ce n'est certainement pas un masque inerte que l'on pourrait appliquer et sans doute aussi retirer à quelque inconnu ! L'apparence pour moi, c'est la réalité agissante et vivante elle-même qui, dans sa façon de s'ironiser elle-même, va jusqu'à me faire sentir qu'il n'y a là qu'apparence, feu follet et danse des elfes, et rien de plus. » (Nietzsche.)

1. Il s'en faut de beaucoup que le cinéma soit comme on continue à faire semblant de le croire, rapport au réel, au monde ou au vécu. D'abord, et avant tout, rapport au visuel. Ni le double, ni le travestissement scandaleux, mensonger ou inexact de quelque chose d'autre, le visuel est déjà quelque chose d'autre, et qui n'est pas neutre, avec ses lois, ses effets, ses exigences. Et ce cinéma qui se rêvait « en prise directe avec le monde », plus profondément postulait que du « réel » au visuel et du visuel à sa reproduction filmée, une même vérité *se réflétait* à l'infini, sans distorsion ni déperdition aucunes. Et l'on devine que dans un monde où l'on dit volontiers « je vois » pour « je comprends », un tel rêve n'ait rien eu de fortuit, l'idéologie dominante — celle qui pose réel = visible — ayant tout intérêt à l'encourager.

2. Idéologie et cinéma. On a depuis peu déplacé le problème, on a fait porter le soupçon sur le simple fait de filmer, sur la construction de la caméra, etc. Certes. Mais pourquoi, remontant encore plus loin, ne pas mettre en cause ce que sert la caméra et qui la précède : une confiance proprement aveugle dans le visible, l'hégémonie, acquise peu à peu par l'œil sur les autres sens, le goût, le besoin qu'une société a de se spéculariser, etc. Ce faisant, il devient difficile d'échapper à une iconoclastie honteuse où tout rapport à l'image est vécu comme péché mortel (Godard et les images fausses de *Pravda*), difficile aussi de ne pas perdre de vue le phénomène spécifique du cinéma, moment dans l'histoire générale du spéculaire, moment lui-même doté d'une histoire, dont il n'est pas tout à fait exclu que nous voyions la fin.

3. Photologie. Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision dont il réalise la vocation photologique. Qu'est-ce que la photologie, quel peut bien être le discours de la lumière ? Un discours téléologique assurément s'il est vrai que la téléologie « consiste à neutraliser la durée et la force au profit de *l'illusion* du simultané et de la forme » (Derrida).

4. La durée et la force : autrement dit le travail. « La lumière efface ses traces, invisible elle rend visible », elle nous donne toujours un monde fini, achevé, où le travail (à commencer par le sien) est proprement inimaginable, un monde que nous ne reconnaissons que parce que nous ne l'avons jamais connu et que nous risquons, pris par son « évidence », de ne jamais connaître. Appelons « photologique » cette obstination à confondre vision et connaissance, à faire de celle-ci la récompense de celle-là et de celle-là la garantie de celle-ci, à voir dans l'immédiation le modèle de la connaissance.

5. Une œuvre, avec une acuité que les autres n'ont pas (d'où qu'elle paraisse si exceptionnelle), n'a cessé de traquer cette adéquation entre vision et connaissance. C'est celle de Rohmer. Significativement, elle n'y est parvenue que dans le cadre du film pédagogique. Dans *Les cabinets de physique au XVIIIe siècle*, une fois posés les conditions de l'expérimentation et le résultat escompté, ce qui se passe « entre », c'est-à-dire le film, le temps propre de l'expérience, est, en même temps, déroulement d'un spectacle et naissance d'une idée. « Nous sommes retombés dans le mythe spéculaire de la connaissance comme vision d'un objet donné, ou la lecture d'un texte établi, qui ne sont jamais que la transparence même, tout le péché d'aveuglement comme toute la vertu de clairvoyance appartient de plein droit au voir, à l'œil de l'homme. » (Althusser.)

6. Il n'y a pas si longtemps, la « vision du monde » et « l'exercice d'un regard », thèmes privilégiés de la critique, valaient simultanément à tous les niveaux : les personnages scrutaient les décors, le cinéaste regardait le

monde et le spectateur le film. Toute prise de conscience était d'abord apprentissage du regard et si d'aventure le film était politique, toute lutte des classes se résorbait dans la naissance d'un soleil. Hélio-politique dont un film comme *Andreï Roublev* n'est qu'un exemple tardif. (Préférons-lui, pour nous en tenir aux films récents, de Sollima l'admirable *Dernier face à face* où un tel mécanisme — je vois donc je prends conscience — est perverti et ridiculisé d'être répété tout au long du film).

7. Hasardons donc ceci : « cette logique de la vue et de la bévue » a un terme, et ce terme, nous commençons à l'entrevoir. Depuis longtemps existe un cinéma de l'évidence et de la splendeur du vrai ; il s'agit du cinéma publicitaire où toute vérité est vérifiable immédiatement, où l'on *voit* nettement l'irruption de la tornade blanche, la mollesse du caramel Krema ou la tache la plus rebelle s'incliner devant K2R. La plus grande partie du cinéma distribué, en ce qu'elle est « mise-en-valeur » d'un matériel préexistant, relève de plus en plus d'une telle esthétique et s'invente les sujets et les préoccupations (la « prise de conscience » sous les formes jumelles de la publicité et de la propagande) que cette esthétique permet. L'indéniable beauté de la série des *Salador* (Pirès et Grimblat), le pas décisif qu'elle fait franchir au cinéma publicitaire par le soin et la précision extrêmes de son travail, devrait d'ores et déjà inciter le gros capital à ne plus tolérer qu'un tel talent se gaspille dans de pseudo-films. Ainsi, Lelouch, au lieu de faire semblant de tourner une séquence dramatique avec Montand au Congo (*Vivre pour vivre*) ferait-il directement l'éloge d'une marque de treillis ou Melville celui d'un style d'imperméables.

8. Il serait, du reste, curieux de voir à quel point ce que nous appelons depuis la guerre le cinéma « moderne » n'aura consisté qu'à conférer une nouvelle *dignité*, par une sorte d'hypostase régressive dont la peinture avait déjà donné l'exemple, à des formes marginales, méprisées mais déjà existantes du cinéma. Non seulement la publicité, mais tout aussi bien la bande annonce, le générique, le cinéma d'amateur, etc.

9. Si la photologie est impliquée par le cinéma, tout film est donc contrôlé par elle s'il ne la contrôle à son tour. Et si la contrôler est encore plus qu'il ne peut faire, qu'il la désigne seulement, qu'il sache (*lui, le prisonnier du jour*) à quel point « le monde est plus profond que le jour ne le pense ». Cela passe par deux découvertes qui, en dépit de leur extrême simplicité, ne vont pas sans scandale car avec elles se voit plus précisément ce qu'on voudrait occulter : qu'il n'y a innocence ni du côté du « réel », ni du côté de la technique, que le cinéma n'est pas simplement rapport au visuel, mais, plus profondément, complicité fondamentale et jeu toujours relancé entre deux *modes* de la visibilité.

10. 1er mode. Tout ce qui peut, qui va être filmé (matériel profilmique) possède de ce fait un PPCD (plus petit commun dénominateur) : sa visibilité. Que se passe-t-il, par exemple, avec *Freaks* ? C'est que le problème que Browning fait semblant de poser est d'emblée résolu : à partir du moment où hommes et monstres peuvent partager un plan, ils n'en sont plus vraiment, ce qui les unit est plus fort que ce qui les sépare (au point que la monstruosité, Browning devra la réintroduire, en même temps que (et par) la fiction). Le cinéma est une redoutable machine à apprivoiser : il donne les différences mais au sein d'une *ressemblance* plus fondamentale.

11. Cette ressemblance. Elle fut la découverte des grands cinéastes de l'âge classique (de ceux qui, l'ayant reconnue, la prirent en charge : sans doute Hawks, Browning, Lubitsch, à coup sûr Ford et Renoir). A vouloir confronter dans un même espace, voire dans un même plan, les hommes et les mondes les plus divers, à vouloir jouer/jouir de cette diversité exacerbée (et tout leur art consiste à rendre la fermeté de ce qui distingue), ils obtenaient immanquablement l'effet inverse : celui d'une solidarité comme automatique au regard de la caméra : quelque chose comme la complicité d'une troupe théâtrale qui, une fois retombé le rideau sur le spectacle illusoire de sa désunion, se retrouve plus profondément unie.

12. Car c'est bien de spectacle qu'il s'agit pour ces amateurs de « petits mondes » que l'on reconduit de film en film : *la diversité donnée en spectacle, donc (sournoisement) niée.* Mais un spectacle encore imparfait, devant trop au théâtre et qu'il devait être possible de libérer. Rossellini — la rupture que son œuvre parut constituer au lendemain de la guerre, peut-être pouvons-nous aujourd'hui l'interpréter. Il ne s'opposait pas tant au cinéma classique qu'il ne le ruinait en en assumant les conséquences ultimes, c'est-à-dire en faisant du spectacle ce qu'il y a de plus profond, en le *généralisant*. Tout, tout à coup, de l'obscène à l'infime, se trouvait mis sur un même plan (inaugurant les problèmes conjoints de la morale — affaire de travellings — et de l'insuccès commercial). Le cinéma est niveleur de nature.

13. 2e mode. Tout ce qui *a été* filmé (tout plan) possède de ce fait un PPCD (un autre mode de la visibilité, non plus visibilité en général, mais celle, spécifique, du cinéma). Il s'agit de son insertion à tel ou tel moment du ruban filmique, sa limitation par un cadrage et une durée également irrévocables. Si le premier mode permettait à « quelque chose » de s'inscrire sur l'écran, le second rend possibles la transitivité et le frayage du sens, possibles à cause de ce qui — au-delà de tous les écarts — reste commun à tous les plans et qu'on ne cesse, depuis peu, de désigner avec une rage heureuse : non plus seulement le fait pour n'importe quel plan d'être doublement limité par le temps et l'espace (limitation dont ont joué tous ceux qui, se plaçant au point de vue du sens, ont voulu écrire avec des images) mais, déjà et avant tout, le fait de s'inscrire sur tel support matériel, de n'être qu'un cas particulier de la seule règle au cinéma : le déroulement vertical de la bande de celluloïd, impressionnée ou pas.

14. Remarque. C'est peu de dire que de telles évidences (que la « présence » de quelque chose sur l'écran, que la possibilité d'un sens ne vont pas sans quelque chose d'automatique, donc de scandaleux) ont été occultées comme trop évidentes pour être vraiment pensées ; l'histoire du cinéma n'a peut-être consisté qu'à n'en rien vouloir savoir. Dénégation qui n'a pu se faire qu'au moyen d'un *redoublement :* il a fallu que les cinéastes répétassent volontairement des effets dont ils se doutaient bien qu'ils se feraient tout aussi bien sans eux. A la mauvaise présence (mauvaise parce qu'obtenue sans travail ni mérite), ils n'ont cessé d'opposer une stratégie de l'acteur et du décor privilégiés, mis en valeur, une présence au carré dont le macmahonisme ne fut qu'une tardive théorisation. Au mauvais sens (sens diffus, multiple : « Untersinn »), un sens voulu, pris en charge par une écriture où la raison de tout passage de A à B devait, elle aussi, être figurée, fût-ce sous le masque d'un manque. (cf. « La suture »).

15. De quelle manière a-t-on jusqu'ici *soupçonné* le cinéma ? Sur quoi a porté le soupçon ? Toujours ou presque sur la technique de « prise de vues », prise au sens de capture, viol, où serait manipulée quelque réalité « adamique » qui ne demandait qu'à parler d'elle-même. Ainsi, une caméra toujours plus invisible, plus candide, devait effacer ses traces puisque filmer n'est jamais que voir, voir au carré. On négligeait seulement de poser la



« Les Raisins de la colère » de John Ford.

question : *qu'est-ce qui* est manipulé ? Et ce qui est regardé avec innocence devient-il *pour cela* innocent ? Ou plutôt : est-ce que le regard n'est pas d'autant plus torve que les objets regardés sont choisis parmi les plus culturels, lourds de sens et saturés d'idéologie. En ce sens, le « cinéma-vérité » (tel que peut l'envisager un Reichenbach) rejoint-il le star-system ; mieux, il en est la survivance.

16. C'est chose banale (une de plus) de dire que toute chose entrant dans le champ de la caméra n'en cesse pas pour autant d'appartenir à d'autres champs. Ce qui va être filmé a toujours *déjà* été filmé. Et quant aux images dont nous continuons à nous repaître, force nous est d'avouer que leur référent n'est plus guère une « réalité » dont nous aurions fait l'expérience mais bien l'expérience imaginaire que nous en avons déjà pour les avoir vues dans d'autres films, l'habitude qui s'est formée de leur spectacle. A tout plan d'un homme marchant dans la rue et que suit la caméra, je rattache non pas mon expérience — pourtant riche — de la marche, mais une série de souvenirs allant de *Sunrise* à *La Punition*, ce qu'il faut sans doute appeler du « concret imaginaire ». Qu'est-ce que la mort pour toute cette génération cinémaniaque qui s'abîma dans les Cinémathèques, sinon l'effet que font les cadavres, en tombant, au cinéma ?

17. Il n'est guère de problème plus grave pour les cinéastes nouveaux. Et ce n'est pas hasard si les plus doués sont justement d'anciens critiques ou cinémanes, n'ignorant plus que le cinéma est devenu — outre une culture et une tradition (spécifiques) dans l'histoire du spéculaire — un œil toujours plus vif et une mémoire qui toujours s'émousse. Que le monde puisse se réduire à un spectacle généralisé, c'est l'affaire de la télévision. La survie du cinéma est aujourd'hui à la mesure du *jeu* qu'il peut instaurer à l'intérieur d'un sentiment général de saturation quant aux images. Jeu qui consiste à retarder le plus longtemps possible (il suffit de quelques secondes) la prise en charge du vu par du déjà-vu, donc à montrer ce qui ne le fut jamais — du moins sur un écran. Parmi ces dernières cartouches : les exotismes, la pornographie, peut-être la science-fiction : il importe seulement de réinvestir tous les problèmes posés par le sens global du film (l'enchaînement des plans) dans celui — unique et crucial — de la *lecture du plan*, de son déchiffrement (qu'est-ce que c'est ?). L'avenir du cinéma ? Prendre au sérieux — dans tous les sens — sa nature figurative. Un film au moins (2001) qui partait de la caméra à hauteur de primates et finissait du côté de MacLaren, en fit son sujet avoué : quel est l'avenir de la figuration ?

18. A moins que — se contentant peu de cette fuite en avant, de ce besoin de jamais-vu qui ne peut que s'épuiser sans se satisfaire — un cinéma se voulant critique ne voie décidément dans chaque signifiant pro-filmique déjà un signifié qu'il va s'agir de débusquer, de désigner. Son rapport à la photologie serait la façon particulière dont il met/ne met pas en accusation la fausse innocence du « réel», ce réel qui n'est jamais pour lui que du déjà-filmé. Nous retrouvons ici les deux modes de la visi-

bilité : les moyens spécifiques du second (cadrage et durée) comme questionnement et déconstruction du matériel fourni par le premier (prises de vue). Texte n'occultant plus son prétexte, *prétexte à son tour soupçonné.* Ou encore: le rapport d'un film à la photologie peut revêtir (au moins) trois formes, selon qu'il suppose le matériel pro-filmique

— neutre
— neutralisé
— ni l'un ni l'autre.

Le premier cas est représenté par tous les films (l'immense majorité) qui, sous couvert d'objectivité, restent dans l'idéologie (qu'ils reconduisent sans forcément la reconnaître), et tombent vite dans la publicité. *Salador* est à ce jour l'expression indépassable de ce cinéma.

19. Sur le second cas, il convient de s'expliquer. Soupçonnée de gauchir, la technique de prise de vues devait, en bonne logique, être crue capable de « transfigurer », de « transmuer » le matériel profilmique (et par là même, d'en neutraliser les effets). Opération quasi magique, évoquée avec ravissement, alchimie où le plomb profilmique se change en or filmé, paillettes et fragments désormais autonomes, ne devant plus rien à leur prétexte, et dont l'agencement, la suite, permettra le frayage du sens. Toute « cinématographie » eut besoin d'un tel postulat (et l'on sait que c'est Bresson qui en théorisa l'exigence : « Pour un film, le sujet est à mes yeux prétexte à créer une matière cinématographique »). Que lui fallait-il ? Croire à la valeur d'échange des plans, que rien ne se perd ni ne se mutile d'un plan A dès qu'est acquis son passage à un plan B. Et c'est bien de *passage* qu'il s'agit : neume et transitivité absolue, dépasser en conservant, capitaliser.

20. Qui voulut jamais écrire avec des images ? Il est temps de comprendre qu'un tel vœu, souvent formulé, ne le fut que par ceux (de Eisenstein à Bresson) pour qui c'était peu d'avoir des idées, s'il ne s'agissait pas d'*idées fixes*, de l'ordre de l'obsession (sexuelle, n'en doutons pas) et du fantasme, telles que, seul, un discours unique, terroriste, les pouvait prendre en charge. Ce sont les grands obsessionnels qui exigèrent le plus du cinéma : qu'un film ne puisse dire qu'une chose, n'atteigne qu'un effet, mais décisifs. A quel point la chose ne se pouvait pas, ils le virent les premiers dès qu'il se furent convaincus qu'au cinéma — comme ailleurs — *tout effet n'est atteint qu'une fois.* Croit-on que Hawks (ou Lubitsch) se soit préoccupé d'autre chose ? Ce qui lui importe, le seul effet qu'il veuille produire (jouir de soi-même) est aussi le plus aisé à atteindre (même sous la forme trompeuse et métaphorique de l'Aventure), comme le plus prompt à s'effacer. Cinéaste d'un plaisir toujours total (quoique terne et sans éclat) qui n'a d'autre recours que de le répéter inlassablement (on sait l'importance de la répétition chez Hawks) sous peine de ne l'avoir jamais atteint.

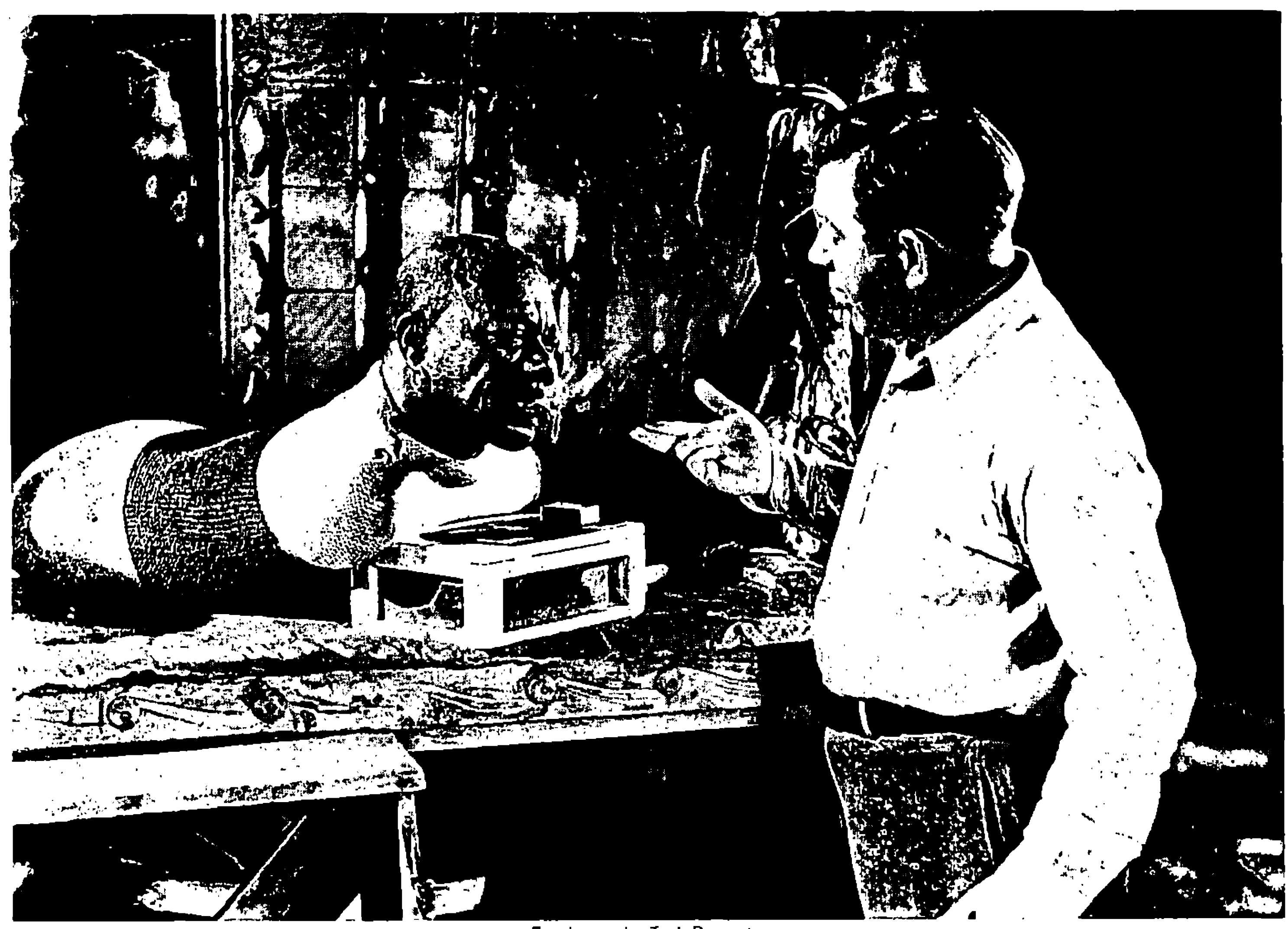
21. Tout effet n'est atteint qu'une fois — mais qu'il le soit trop tôt, il s'atténue et s'oublie ; seule une répétition peut le réactiver, sans pour cela l'enrichir. De là le côté décevant du monde hawksien (ou lubitschien) car un même effet, pour être atteint une autre fois, nécessite une dépense d'énergie toujours accrue, monde voué à l'épuisement et à l'entropie, sans autre but que sa prolongation. Aussi les cinéastes du but (du désir) savent qu'il n'y a qu'*un* moment propice à l'effet décisif : le moment voulu est toujours le dernier (cf. : l'épisode Bertheau dans *La Vie est à nous*). Ce sont donc les cinéastes du *leurre* puisque leur problème consiste à capitaliser des effets secondaires, à sans cesse réinvestir les signifiés dans de nouveaux signifiants, à se rendre maître d'une chaîne dont rien ne permet d'envisager la fin, d'une transitivité folle qui les contraindrait à ne rien dire vraiment, à n'en jamais finir, s'ils n'étaient guettés par la fin effective, matérielle, du film, contraints d'en finir avant que *ça* ne finisse (nouveau redoublement d'un effet inévitable et automatique). C'est sans doute chez Lang que se voit le mieux cette répugnance à conclure et l'humour très crispé qui préside à des fins toujours *simulées* (*Secret Beyond the Door*). Au cinéma aussi, écrire signifie : n'en pas finir.

22. Cette incompatibilité entre un film qui ne peut excéder une certaine durée et un sens qu'un rien suffit à relancer donna lieu à des solutions de compromis qui toutes prirent la forme du *coup de force*, seul capable de mettre un terme à la chaîne, d'en capitaliser les maillons et de les réactiver dans le sens de la prévision du passé. On reconnaît là le souci majeur de quelques films célèbres qui, vers 1955, semblèrent modernes à leurs défenseurs des « Cahiers du cinéma » : films du miracle ou, comme le notait justement J. Rivette, du *retournement final*, ils se trouvaient représenter *en même temps* l'état le plus avancé de la réflexion quant au cinéma et une manière le plus souvent religieuse de rendre compte de cette réflexion. Pourquoi ? Parce qu'un tel pouvoir (celui, intransitif, d'écrire) ne se pouvait sans doute supporter qu'à introduire une garantie, un signifié transcendantal dont le cinéma devait apprendre peu à peu à se passer, l'abandonnant au cinéma publicitaire dont ce fut toujours la vérité (*Salador*.)

23. Un homme, pour s'être enchanté de ces pouvoirs et avoir reconnu très vite que de tels coups de force, il ne pouvait guère que les *simuler*, que s'acharnant à les susciter il en désignait plus sûrement le côté d'arbitraire et de truc, plus même capables de valoriser après coup une suite de plans où déjà se montrait une impuissance radicale à capitaliser, impuissance dont la réflexion devait faire un refus, et de ce refus, depuis peu, la théorie balbutiante — disons que Jean-Luc Godard, lorsqu'il tourne *Vivre sa vie* pense à Karina comme — croit-il — avant lui Renoir à C. Hessling (*Nana*), Rossellini à I. Bergman (*Europe* 51), sinon comme Fellini à G. Masina (*Cabiria*). Mais que Nana sourie, danse, se prostitue ou meure, l'évidence se fait qu'une femme n'est jamais qu'une femme et que c'est bien s'illusionner que de croire qu'un film puisse dire autre chose, illusion dont on vit bien les résultats, tant quant à la théorie du cinéma (tout plan est passage, différence d'un effet qui, pour être final, n'en est que plus décisif) qu'aux thèmes traités (les prostituées sont les saintes, les coupables les innocents, etc.). Et tout ceci, Godard le sait bien lorsqu'il amorce (il s'agit du *Mépris*) un tournant dont le cinéma revient à peine.

24. *Le Mépris*. En 1964, il s'agissait de savoir si Godard, enfant terrible du nouveau cinéma, serait en mesure, face aux impératifs de la grosse production et aux caprices d'acteurs connus, de tirer son épingle du jeu, en rendant toute cette machinerie profilmique *au bout du compte* méconnaissable. On crierait alors à la magie du cinéma et au génie de l'auteur, homme à imprimer à tout et à tous de sa vision la marque indélébile. Or, que cela ait pu constituer — pour lui — un fantasme (tourner sur le grand plateau de la MGM), tout se passe comme si Godard concluait à l'impossibilité, mieux à l'inintérêt d'une telle entreprise, impossibilité dont il fait le vrai sujet du film : récit donc d'un échec (et lui-même échec commercial), *Le Mépris* devient question de savoir si cet échec n'est pas plus profond que toute réussite. Si ce ne sont pas les démiurges qui échouent.

25. Que se passe-t-il dans *Le Mépris ?* Toujours la même histoire : *l'on vient trop tard,* on hérite d'un jeu déjà



« Freaks » de Tod Browning.

joué, marqué, où les cartes ont une valeur et mode d'emploi : qu'importe d'en tirer le meilleur parti, de parler en filigrane, en contrebande, si tout est déjà joué ? Homère écrit « L'Odyssée » et Moravia « Le Mépris », Prokosch veut la mettre en images et Ponti le porter à l'écran : ils font appel à des « artistes » célèbres (Lang, Godard) dont ils vont alimenter la soif (commerciale) de malédiction (« Il faut souffrir » dit Lang et de Godard on sait qu'il dut tourner même ce qu'il n'avait pas prévu). Chaque nouveau joueur de ce grand jeu Culture et Capital doit respecter (mais non réfléchir) dans son travail les traces de celui qui le précéda et qu'il doit inachever. A choisir les lieux (Capri), le récit (« l'Odyssée ») et les personnages (Lang, Bardot) les plus proches du mythe, Godard découvrait ce qu'il ne cessa plus d'élucider : ce profilmique, il n'est pas permis *à la fois de le servir et de s'en servir :* on le nie en croyant le dépasser, on l'ignore sans le dépasser. Il est temps, plus modestement, d'en désigner comme telle la *surdétermination.* Tout film est un palimpseste. — S.D.

2. Le fantasme

C'est peu aujourd'hui de dire qu'un film est fait pour être lu (ce qui revient à postuler qu'il est écrit, ou, pour être plus clairement normatif, qu'il doit être écrit). Car ce disant, on ne peut faire guère autre chose qu'hypostasier, au-delà de ce qu'on trouve à y lire, un savoir de lecteur, une idéologie de lecture : non tant à cause de l'état de l'appareil conceptuel qu'on se donne pour analyser cet objet que de la *position* où on se situe en face de cet objet regardé, de cet objet de vision dont on peut se demander, dans la mesure où il est lié à une idéologie de la visibilité par laquelle nous sommes conditionnés et dans laquelle il a été produit, s'il n'est pas destiné à rester plus que tout autre ce qu'il a toujours été, un objet de méconnaissance. (Ceci non sans se dissimuler dans quelle impasse idéaliste on s'enfermerait à refuser le visible aujourd'hui.)

Toujours est-il que cet objet se dérobe, et qu'en tentant, par une folle lecture abyssale, d'en saisir les effets de reconnaissance et de sens, on ne fait le plus souvent guère qu'acquiescer au vertige de l'insaisissable, on pratique une lecture qui trouve au mieux à se stabiliser en une reconnaissance de tics et de thèmes, mais qui nous dérobe l'assise du texte, de cet objet qui suscite automatiquement une lecture textuelle, mais dont nous serions bien en peine de dire où se situe son *signifiant*, qui est partout et nulle part, masqué par l'évidence de la vision de cette chose, la *chose filmique*, l'image projetée, qui n'a d'autre statut aujourd'hui (sauf dans des genres dits mineurs, comme le dessin animé) que celui d'un irréel d'une autre chose.

Lecture qui est ainsi peut-être la dernière, et non la moindre (car elle permet de nouer le maximum de fils), ruse de l'idéologie dans laquelle et, de plus en plus, pour

laquelle, cet impossible objet, le film, fut produit : fait pour être regardé par un spectateur qui réduit son savoir sur l'objet à sa vision de l'objet, qui fait reposer son savoir sur sa vision, et qui n'en veut rien savoir, perdu qu'il est dans sa jouissance.

Reste que l'épreuve de cette vision, et de toutes les jouissances qu'elle procure, était sans doute nécessaire pour comprendre ce qui a toujours été en cause au cinéma : que l'idéologie y était non seulement là où on la voyait et où on la pensait (dans les figures, dans le discours, dans l' « espace » du discours), mais qu'elle était aussi là où on ne pouvait pas la voir, *là d'où on la voyait.*

En cause dans une fantasmagorie dans laquelle un certain cinéma (mais peut-être aussi tout le cinéma) a installé le spectateur.

En cause en tant que fantasme : on peut rêver à penser que le seul objet culturel auquel on ait, depuis plus d'un demi-siècle, donné son assentiment, ait été non ce spectacle, mais ce lieu doublement imaginaire où ça parlait en s'adressant à un spectateur qui était le metteur en scène de son fantasme, installé par le dispositif de la fantasmagorie dans un lieu que nous avions tenté de définir (« La suture », I) : du côté de l'absent.

C'est maintenant le travail, crépusculaire et nécessairement ressassant, de montrer :

— comment ce dispositif fut mis en place ;

— comment il put se perpétuer, méconnu ;

— comment il put être reconnu.

C'est-à-dire :

— quel type d'objet, avec quelles propriétés structurales, fut ainsi produit ;

— de quelles fictions, de quels mythes et de quelle jouissance il put un temps couvrir le fantasme qui y était en cause ;

— par quel travail le cinéma (le cinéma classique précisément) fut amené à renoncer à sa forme, et à ruiner le dispositif de sa fantasmagorie ;

— et entre temps quelle pratique scripturale lui fut possible, à couver comme il le faisait son symptôme ; et aujourd'hui quelle pratique lui est possible dans le cadre d'une société qui n'est évidemment pas prête à renoncer à son idéologie, même si elle semble renoncer (provisoirement ?) à des objets qui pouvaient lui en procurer *sans détour* la jouissance, comme les films classiques (mais jouir de l'idéologie, fantasmer, comme au cinéma, son sujet — le sujet paranoïaque —, c'est s'en représenter — sur une scène particulière — la fiction cinématographique, des effets qui la dénoncent beaucoup trop précisément pour qu'ils ne soient pas tôt ou tard *refoulés.* D'où la nécessité de ne pas considérer sans une suspicion aussi méthodique que possible le renoncement du cinéma à ses formes traditionnelles et se demander *ce qui ainsi a été déjoué*).

Il ne faut pas oublier que le cinéma fut un art populaire et certainement pas par malentendu. Et que s'il a cessé de l'être, ou s'il l'est, aujourd'hui, vraiment par malentendu, ça n'a pas été seulement parce qu'il avait renoncé à une forme idéologique idéale, pourrait-on dire, mais peut-être aussi parce qu'assez vite ses producteurs ont compris qu'il ne pourrait vivre longtemps sans se donner les signes extérieurs de l'objet esthétique, parce que la demande, le public, avaient changé, parce qu'il lui devenait urgent de devenir un véritable objet de classe, après avoir épuisé, en une quarantaine d'années, tous ses fantasmes, et toutes les ressources du trésor imaginaire qu'il avait hérité du XIXe siècle, qu'il n'a pas cessé de réinvestir, de Feuillade à Hitchcock, et sous le couvert duquel il a pu dire le plus de choses sur ce monde-ci, en filigrane (dans la mesure où il fut un cinéma de la névrose, tout le cinéma classique procédant d'une sublimation névrotique).

Cela pour dire encore, pour ne pas tomber dans le piège adverse, que s'il fut un objet voué à véhiculer l'idéologie, il fut aussi, de tous les objets de culture, celui qui en accusa aussi le mieux le versant symptômatique, et fut de ce fait *le plus compromis* avec ce que l'idéologie avait pour fonction de couvrir, et que rien même ne fut peut-être ainsi moins idéologique que ce cinéma de la paranoïa, qui fut en prise directe sur les *symptômes de notre époque, même s'il ne les a jamais pointés qu'au niveau du sujet.*

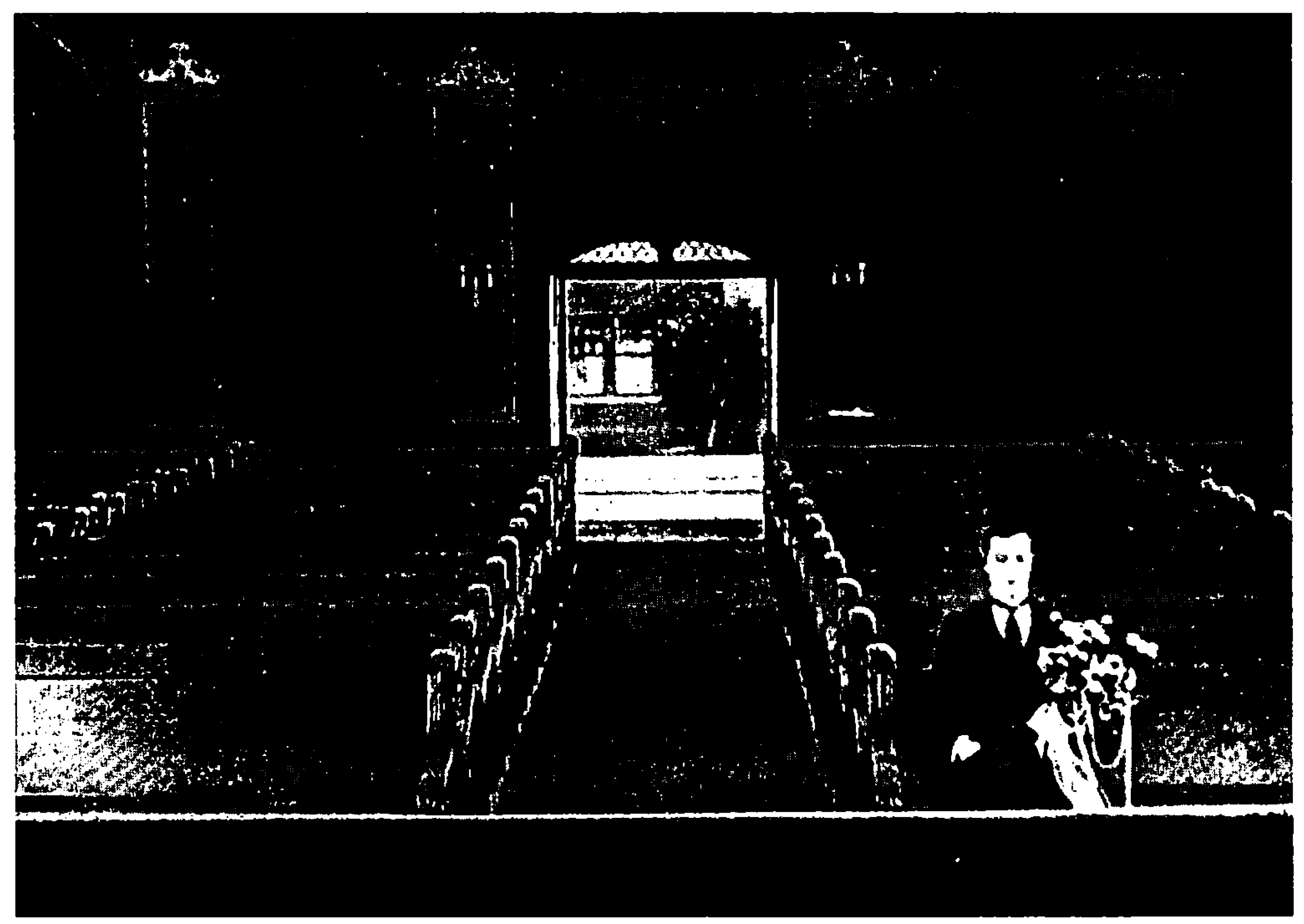
La récupération eut lieu plus tard, à des fins pas du tout névrotiques, tandis que ce qui était devenu et consacré désormais comme le Septième Art se confinait chaque jour davantage dans son esthétisme, à produire comme il le fait aujourd'hui tous les simulacres de l'écriture, par une hypostase régressive (en même temps peut-être symptômatique de la révolution qu'il rêve pourtant d'accomplir en devenant vraiment une écriture visible), qui le place dans une position où il rejoint un peu la peinture, dont il se soutient parfois volontiers comme d'une garantie esthétique :

— de l'artiste et de son style, de son génie imageant, de son œil infaillible et de son trait souverain (rapport du tournage et du trait, du mouvement de la caméra et du dessin) ;

— de l'objet en tant que modèle réduit : à la fois modèle réduit d'écriture par lequel la modernité esthétique a toujours été reconnue (c'est en peinture Vasarely par rapport à Mondrian ou Miró par rapport à Klee ; au cinéma, ce serait par exemple *L'Année dernière à Marienbad*, les films de Lelouch) ; et de plus en plus des sortes de *répliques dégradées de ce qu'avaient été aussi presque toujours les grands films anciens*, des sortes de *modèles réduits du tout social*, produisant une représentation du monde censé être le monde intérieur du créateur, où chacun a sa place ; modèles réduits de situation politique encore, comme les films de Jancso. C'est-à-dire à la fois des impasses et des symptômes (effort désespéré d'une société déchirée pour réussir au moins la fiction de sa cohésion structurale), peut-être ce avec quoi la critique devrait en priorité penser, par lesquels se réalise la récupération du modèle réduit qui, s'il avait toujours eu vocation esthétique, ne pouvait que devenir l'objet idéologique type, celui dont la perception, ou l'immédiate lisibilité, pouvait le mieux éclipser la structure, et le montage qui l'avait produit.

En tant qu'objet visible, en tant qu'objet entrant dans la grande famille du Visible, le cinéma ne pouvait pas ne pas devenir une écriture. Mais une écriture occultée. Lieu où la résistance du spectateur (et aussi du cinéaste) à l'écriture devait être la plus grande.

Du paradoxe (peut-être insoutenable) d'une représentation analogique, qui est aussi de l'écriture, d'un continu (la projection) qui est aussi discontinu (le montage), le spectateur fait continuellement l'expérience : c'est ce que nous indiquions dans « La suture » en nous plaçant au point de vue du spectateur qui se représente le procès de son impossible lecture, partagé qu'il est entre la reconnaissance de ce qui figure sur l'écran et l'interprétation des rapports entre les figures, et surtout, fasciné par l'irréel qui s'offre à lui sous la forme de cette image qu'on a dit assertive, mais dont on n'a guère voulu comprendre que le caractère assertif tenait à un fantasme de



« Seven Chances » de Buster Keaton.

lecteur ; car si l'image au cinéma est assertive, si l'objet profilmique dispose d'un être-là spécifique (cf. Barthes), c'est à être là pour quelqu'un qui n'est autre que le double du spectateur partagé entre sa lecture et sa jouissance, et à signifier quelque chose pour cet absent (cf. la définition minimale que Lacan donne du signe : ce qui représente quelque chose pour *quelqu'un*).

En posant le quatrième côté comme là d'où l'image est désignée par un index invisible comme signifiante, c'est son exigence d'une *garantie* non seulement du sens, mais du *signifiant* qu'il se représente (c'est-à-dire d'*une discontinuité dans le réel telle qu'un système y ait place*), et cela face à une chose qui est bien la dernière à pouvoir avoir statut de signifiant. Et le travail ambigu du cinéma de la suture a été à la fois de lui donner à tout instant cette garantie, tout en menant à son terme une entreprise de sacralisation de la vision que les arts de la représentation n'avaient fait qu'amorcer, en même temps qu'il *court-circuitait d'un seul coup* (sans le penser) *un travail qui avait été celui de toute une culture de l'œil* qui avait fait accéder au rang de signifiant toutes les choses visibles : formes, couleurs, matières (de plus en plus « discrètes » en peinture).

Cela par l'invention d'un dispositif prodigieux : la mise en place du lieu de ce fantasme, et l'écriture de ce fantasme du lieu. Une écriture vouée aussitôt à une impasse : car la présence évidente, irréfutable, de l'objet filmé, et la garantie qu'il s'agit bien d'un signifiant (articulé à d'autres signifiants), le spectateur ne pouvait l'obtenir dans un tournage continu dont a fini par rêver ce cinéma, dans la mesure où elles devaient se soutenir du regard d'un Absent, et que l'objet devait avoir de fréquents rapports avec son champ, et que d'autre part, de l'existence de cet Absent, il voulait à tout moment avoir la *preuve :* et bien entendu la *preuve par la vision.*

Dispositif qui, entre le metteur en scène et le spectateur, impliquait une complicité qui ne pouvait pas être longtemps tenable, mais qui fut un instant totale : l'un tenant son statut de Maître de la représentation que la société s'est toujours faite des rapports du réel à la représentation (son imaginaire) : rapport complètement décroché, allant de pair avec une représentation du rapport de l'artiste au signifiant que le cinéma classique a fait partager au spectateur sous forme de simulacre : pour le premier, sa maîtrise absolue, pour l'autre la jouissance sans limites d'un signifié transcendantal, d'une présence visible hypostasiée.

Ceci lié nécessairement à une syntagmatique particulière, et à une rhétorique de la causalité indéfiniment reconduite qui a achevé de faire du spectateur cet obsédé du sens hanté par la moindre lacune, le moindre suspens, la moindre disjonction de l'effet et de la cause (sûr aussi, et cela redoublait son plaisir, d'être tôt ou tard comblé, lorsque le discours serait concaténé).

Cinéma donc essentiellement théologique, destiné à un spectateur profondément religieux, au sens où l'entend Lacan, de celui qui laisse à l'Autre (Dieu, l'Artiste, l'Absent) la charge de la cause, en exigeant de lui la garantie

d'un sens qui n'est censé être produit par aucun travail scriptural, procédant directement d'une vision, d'*un regard qui donne sens aux choses.*

Cinéma théologique encore en ce que la pratique de son écriture se ramène à donner la preuve du visible par l'invisible et vice versa : cinéma de la révélation, de l'incarnation et de la grâce.

Ecriture qui a eu pour fonction de transformer un fantasme en fiction, et une fiction en vision, l'Absent en quelqu'un, le spectateur en double de lui-même, et doublure de cet objet filmé dont la présence devait crever l'écran, pour combler un manque qui n'était que le corrélat de cette présence : manque du sujet, manque du signifiant (phallus, objet perdu, etc.). — J.-P. O

3. Symptôme

Si on définit le cinéma (celui qui fournit du réel une représentation qu'on peut définir comme fidèle à la représentation monoculaire héritée du Quattrocento, et reproduisant le mouvement d'un objet à sa vitesse normale) comme un dispositif qui produit :

— la représentation analogique la plus fidèle du référent profilmique ;

— une représentation qui se situe dans un espace scénographique à la fois irréel et imaginaire (champ filmique, quatrième côté) tel que l'objet profilmique est posé par le spectateur comme étant là pour quelqu'un, donc signifiant quelque chose pour lui, et qu'ainsi la limite de l'écran fasse fonction :

— de césure de ce double espace irréel-imaginaire ;

— de cadre à l'intérieur duquel rien ne peut s'inscrire qui ne se trouve non seulement sommé de signifier quelque chose, mais de s'articuler à cette proposition globale que l'image est sommée de constituer et à ce sens total qu'elle est censée délivrer par l'effet de l'assujettissement imaginaire de la représentation au regard d'un autre pour qui ça ne peut pas ne pas faire totalement sens, on s'aperçoit qu'on ne peut rien comprendre à ses effets de lecture si on méconnaît comment y joue la *fonction subjective*, la fonction régissant un *sujet assujetti à l'ordre du signifiant*.

Dans l'impossibilité où nous nous trouvons aujourd'hui d'aller plus loin dans la théorisation de ces effets, disons que la lecture de l'image filmique semble s'articuler autour de trois effets :

— *effet de réel et de scène* (*métaphorique*, de même qu'on ne peut dire d'un tableau qu'il représente une scène que par l'effet d'une métaphore qui recouvre le mot-à-mot de la connexion (métonymique) des formes qui y sont inscrites), c'est-à-dire *effet spéculaire de connaissance* engendrant un effet de *méconnaissance*, de recouvrement (voir ce que dit, à titre de comparaison, Lacan, du *moi*, que c'est *morcelé* qu'il porte le symptôme, et *tout entier* qu'il sert à ne pas l'entendre) ;

— *effet de signifiant* (l'image comme signifiant de l'absent. Redoublement métonymique du sujet ; l'image comme phallus, l'image comme 1. *Effet unitaire*, donc, comme l'est l'effet de scène) engendrant l'effet de somme signifiante (l'image comme proposition bouclée sur son assertion) ;

— *effet de manque*, corrélatif des deux premiers (absence du sujet), engendrant la vacillation de la somme signifiante (l'image comme proposition exigeant, pour être bouclée, *la représentation du sujet qui en est exclu*).

On ne comprend pas ce que représente *historiquement* le cinéma dans l'histoire de la représentation, par rapport à la peinture (ou la photographie) ni surtout au théâtre, si on méconnaît que cette fonction y est, en quelque sorte, en représentation, et qu'il y a certainement au cinéma quelque chose qui n'est nulle part ailleurs : *un rapport du sujet au signifiant scandaleusement mis à jour.*

Car c'est une chose de dire qu'une image (par exemple une photographie) représente quelque chose, qu'on y reconnaît quelque objet, et que cette représentation a quelque sens (autrement dit qu'*il y a garantie à la fois du côté du réel et du signifiant*), et on voit mal ce qui ferait d'une image filmique quelque chose d'irréductiblement différent d'une photographie qui bouge, ou d'un tableau « figuratif », si on prétendait rendre compte de l'effet qu'elle produit en termes de psychologie expérimentale, si on se refusait à comprendre que pour la première fois dans l'histoire des arts de la représentation s'est produit (sans d'ailleurs que le cinéaste en sache rien, mais *non sans qu'il en éprouve les effets*, même si aujourd'hui il n'en veut rien savoir, pas plus que le spectateur) une déchirure dans les rapports du spectateur à sa représentation telle que sa question ne soit plus une question de reconnaissance et de sens, son point de vue le point de vue de la reconnaissance et du sens, mais cette interrogation : de quel sujet cette image fait-elle fonction de signifiant, au sens où Lacan dit que le signifiant, dans sa définition minima, peut se dire : ce qui représente le sujet (pour un autre signifiant) ? Et corrélativement : que signifie cette image qui n'a de sens qu'à représenter quelque chose, qu'à faire signe pour quelqu'un, qu'à signifier pour lui absolument (c'est-à-dire constituer impossiblement une unité signifiante qui ne comporterait aucun résidu, et où une proposition bouclée sur elle-même serait comprise qui épuiserait ses effets de sens).

Cette question que le spectateur se pose dans son fantasme, nous dirons seulement maintenant qu'elle a pour fonction de *couvrir quelque chose qui au cinéma n'est pas soutenable : un rapport du sujet* (sujet du signifiant) *à la chose filmique qui n'est pas assumable autrement qu'à être assujetti à la représentation d'un fantasme.*

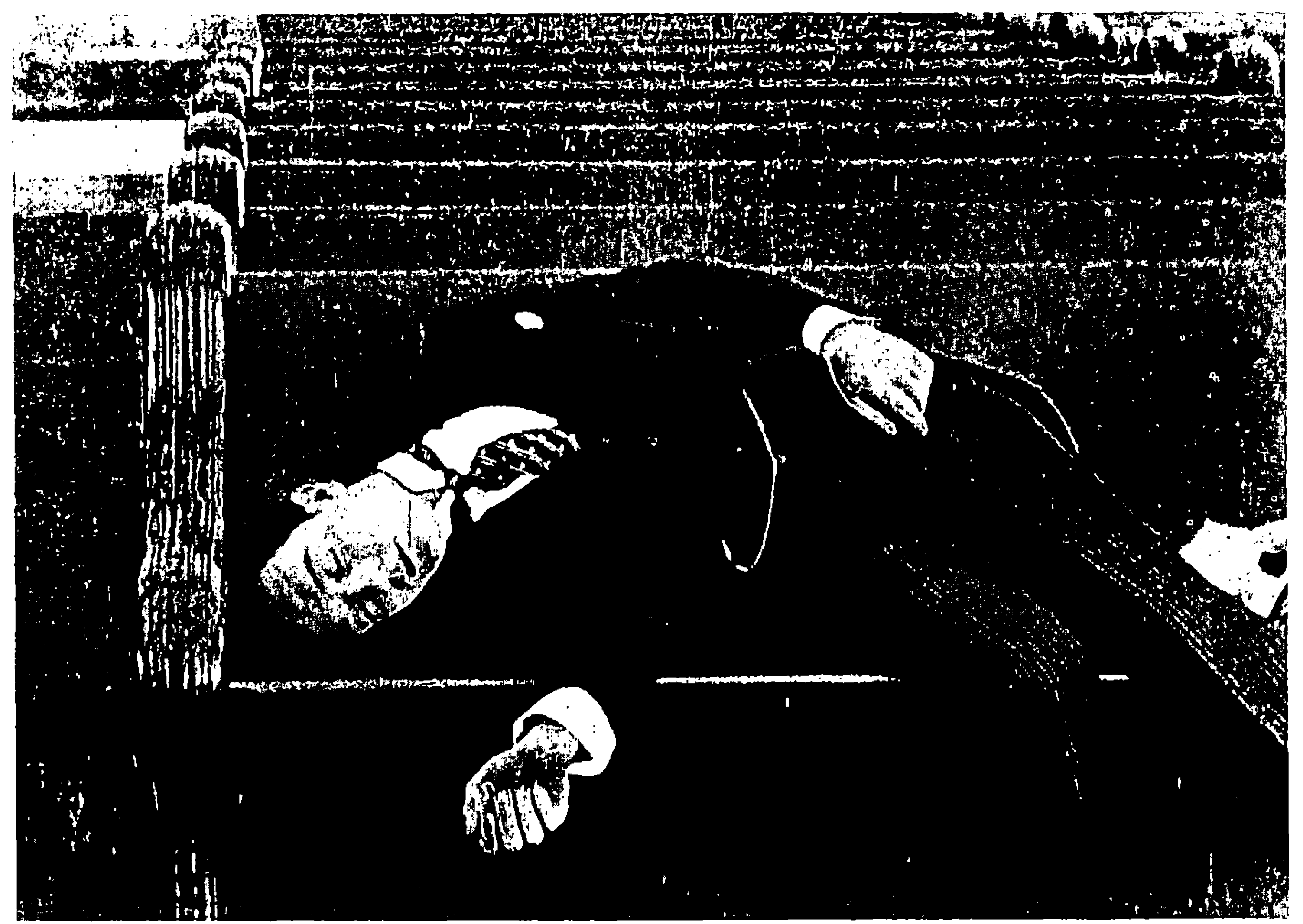
Pourquoi ?

D'abord parce que ces traces lumineuses qui s'inscrivent *sans interruption* sur l'écran, pour représenter des figures le plus souvent parfaitement reconnaissables, et qui font sens, n'ont rien de discret, ne sont pas de l'ordre du signifiant, même si quelque chose s'y véhicule de signifiant (les figures).

Et parce que ces figures, dont la forme reconnue couvre ces traces (cela uniquement dans le cas d'une projection à vitesse « normale »), n'ont de réalité irréelle qu'à poser devant un spectateur qui ne peut leur accorder un semblant *d'existence* qu'à les faire objets ou acteurs dans son fantasme.

L'effet d'unité tient alors à ceci que dans ce fantasme, le spectateur se représente sous les traits de quelqu'un à qui serait signifié, voire à qui s'adresserait ce qui ne s'adresse pourtant à personne, ce message figuratif dont il ne peut assumer le caractère assertif qu'en se fantasmant dans le rôle du destinataire, en méconnaissant que cette assertion n'est rien d'autre que la représentation inversée de son impossibilité de soutenir, en tant que sujet du signifiant, l'in-discrétion absolue d'une fantasmagorie lumineuse où il ne lui suffit pas de reconnaître quelque chose pour s'y reconnaître, si on peut dire, en tant que sujet du signifiant.

On objectera qu'au théâtre, le spectacle met en jeu des



« Seven Chances » de Buster Keaton.

choses qui ne sont pas plus discrètes. Mais le spectacle théâtral est réel, et si ça n'est pas discret du côté de la scène, ça fonctionne discrètement sans difficulté du côté du spectateur, parce que rien n'est perturbé dans sa fonction subjective, tandis qu'au cinéma, il est affronté à un objet qui n'a de semblant de réalité que fondé sur une opération qui n'a, à la limite, rien à voir avec l'exercice d'une vision et d'une lecture normale, et qui fait basculer la fonction d'éclipse de ce sujet qui n'est plus, perdu qu'il est dans l'effort qu'il fait pour reconnaître dans la continuité des traces lumineuses les figures du réel, sujet d'aucune chaîne signifiante, mais plutôt sujet d'un continuum hallucinatoire.

Car les deux temps corrélatifs d'une lecture (et d'une vision) normale :

— reconnaissance, c'est-à-dire perception d'une différence, d'une discontinuité dans le réel (étant entendu par réel n'importe quel perceptum : ici la projection) :

— frayage du sens dans cette discontinuité où le signifiant, les traces matérielles signifiantes peuvent faire effet à condition que le sujet s'éclipse pour que le sens puisse surgir de l'abolition des traces ;

peuvent tendre à tout moment à s'abolir, et il y a toujours au cinéma risque (inhérent à sa nature même de *projection lumineuse continue*) que cette fonction éclipsante soit perturbée par la nécessité où se trouve le spectateur de reconnaître, à perte de vue, quelque discontinuité dans le continuum lumineux qu'il regarde.

(Il est certain aussi que cette reconnaissance n'est pas reconnaissance de toutes les traces, et que ne sont reconnues que celles qui font l'effet de déjà-vu, et dont l'articulation fait effet de déjà-su : ceci pour ne pas oublier la fonction de méconnaissance qui est en jeu dans l'exercice de toute lecture, au cinéma comme partout ailleurs.)

Remarques

1) C'est bien ici que le vocabulaire de la psychanalyse s'impose, relativement à ce fantasme de spectateur qui a pour fonction de couvrir quelque chose qui n'est pas soutenable au cinéma, quelque chose qui met en cause son statut même de sujet du signifiant, sa structure, et relativement au plaisir hallucinatoire que quiconque prend au cinéma, qui n'a pas d'autre cause que l'accès fantastique à la *jouissance* qu'il laisse entrevoir, à transgresser toute discontinuité. Jouissance qui n'a rien à voir ni avec la reconnaissance, ni avec le sens, qui procède au contraire de *leur extrême différence* perpétuelle, et que garantit la continuité de la projection.

Il faudrait différencier très précisément au cinéma reconnaissance, effet de sens, plaisir et jouissance : le plaisir (de la lecture) lié à la différence des deux autres et à leur écart relatif (puisqu'il n'est pas de reconnaissance qui ne donne lieu à quelque effet de sens), la jouissance liée à un *écart absolu*, possible au cinéma, entre reconnaissance, lecture et plaisir.

2) Si, au cinéma, ce qui fait problème, c'est bien le statut du sujet du signifiant qui ne peut se poser comme tel, dans cette fantasmagorie, qu'en tant que sujet d'un

fantasme, si c'est uniquement par le regard d'un autre lui-même que le spectateur se porte garant de son statut de sujet du signifiant, il est temps de ne plus occulter ce qui, au théâtre, fait qu'un tel problème ne se pose pas : c'est qu'au théâtre, l'acteur est réel, parle, est le *sujet* réel de son discours. Et que de ce qu'il énonce, le spectateur sait ce qu'il en est : qu'il s'agit du signifiant. Non seulement parce que c'est de la *parole*, mais surtout parce que c'est proféré par un autre sujet du signifiant dans le rôle duquel il n'a pas besoin de se fantasmer pour reconnaître que par ce dire, il est intéressé, puisqu'il en est lui-même un autre.

3) La fonction de l'Absent, comme garant du signifiant, si le cinéma langien l'a inventée en la mettant en place dans son lieu, nous hasarderons que le cinéma *parlant* n'y a pas renoncé, et n'a fait que la *déplacer*. Et même qu'on ne situe pas la *place* si particulière du *critique cinématographique* qui n'est pas (ou pas seulement) de se porter garant du génie du cinéaste (ce qu'a été le rôle du critique littéraire), ni d'anticiper sur le plaisir du spectateur (ce qui a longtemps été le sien), ou de le multiplier, si on méconnaît que c'est à lui qu'échoit le rôle de se porter garant de la signifiance de cette chose qui n'est jamais sans représenter et sans signifier quelque chose, mais à qui ça ne suffit pas pour être prise à la lettre, et qui doit se soutenir de quelqu'un (le sujet de la fiction, le spectateur en proie au dédoublement, le critique) qui, par sa parole, la redouble et la fait reconnaître par un autre comme du signifiant.

4) Il est bien évident que ces effets *inhérents à la matérialité de la chose filmique* (les traces lumineuses) et aux *conditions spatiales et temporelles de leur manifestation* (la projection), que ces effets de réel et de scène (le fantasme du spectateur), et de texte (les effets du fantasme sur le procès de reconnaissance et de lecture), toute pratique cinématographique, de par son exercice, est amenée à les *méconnaître*. Mais méconnaître ne signifie pas n'en rien savoir, et il est certain que le cinéma, dans la mesure où il restera fidèle à sa vocation analogique, ne pourra pas ne pas se poser par rapport à eux. Et que choisir de s'y engager supposera de plus en plus que les problèmes qu'ils soulèvent auront été non seulement posés, mais d'une manière ou d'une autre résolus, préalablement à toute pratique. — J.-P. O.

4. Scènes

Ce cinéma qui s'est articulé d'une double scène, ce cinéma du visible et de l'invisible, du regard et de la chose vue (ou désignée comme mise en scène), aussi pris qu'il ait été dans une idéologie de la transparence et du sens (pas plus qu'il n'y a de détour dans l'acte de voir, il n'y a de différence entre voir et savoir), n'en a *pas moins* été celui qui n'a pas cessé, au moins chez ses inventeurs, de tenir un discours sur ce qui faisait pour lui question : le *signe*.

Puisque ce qui fait toujours problème, dans ces films, c'est le signe (l'objet, la trace) en tant qu'il est le signifiant de quelque chose qui n'est pas visible, dont le dévoilement est retardé (disjonction de l'effet et de la cause), mais qui finit tôt ou tard par avoir réalité, par s'incarner dans une fiction qui pose toujours une double question :

— *d'où ça fait signe* (*Mabuse*) ;

— *de quoi c'est signe* (Hitchcock).

Si ce cinéma pose ainsi toujours l'objet profilmique (qui peut être, qui est généralement l'objet le plus usuel) comme le signifiant d'autre chose, de quelque chose qui est radicalement autre, et qu'il peut signifier d'une manière totalement arbitraire, c'est que sa question, impensée sinon par métaphore (policière ou psychanalytique), est celle du *signifiant*, et du « lieu » du signifiant : la question principale que pose ce cinéma, la seule même, c'est celle du *sujet du signifiant*, du sujet barré. Non pas donc, comme son idéologie pourrait le faire croire, la question du sujet en tant que cause et maître absolu de son savoir (un savoir direct qu'il suffirait, pour cueillir, de bien voir), mais en tant que sujet radicalement décentré, *maître de sa méconnaissance*, d'un demi-savoir qui masque une vérité autre.

D'où la conception d'un visible comme signe d'un invisible, d'une lumière qui masque son foyer, d'une trace de l'invisible inscrite sur le visible (c'est-à-dire le réel, puisque ce cinéma pose idéologiquement que réel = visible), innocemment déposée dans le quotidien (Hitchcock).

On voit ainsi sur quel énorme présupposé ce cinéma s'est fondé, mais aussi dans quel paradoxe il s'est engagé : puisque le monde réel (visible) n'y est en rien intéressé, n'y est absolument pas en cause dans l'inscription, dans la lecture, dans l'élucidation de ces signes (matériels, objets abstraits du réel).

C'est-à-dire que ce cinéma se fonde sur la plus radicale méconnaissance (qui a évidemment fait de lui, par cela seul, un agent de l'idéologie) de tout rapport entre le réel (réel concret) et l'imaginaire (le « monde » de la représentation, le concret imaginaire).

Cette méconnaissance existait évidemment avant lui, mais en s'appuyant sur tout autre chose : sur une conception de l'écriture (pour la littérature), sur une tradition « poétique » (pour la peinture) qui, depuis longtemps, faisaient passer la fiction et la représentation (littéraire, picturale) pour abstraite de toute référence au réel, comme ne signifiant pas le réel, mais la tradition (le musée) où elles prenaient aussitôt place, et qui avait fini par devenir leur seul modèle et leur unique référent.

Avec le cinéma est fantastiquement relancée cette idéologie, mais atteinte une impasse : car si la fiction cinématographique n'a rien à voir avec un réel qu'elle prétend pourtant investir sans le transformer, en le reproduisant analogiquement, si la visibilité du film abolit tout écart entre le réel et la représentation, comment le cinéma peut-il ne pas compromettre l'autonomie de cette représentation ? Pourquoi cette sécurité à voir les choses « comme dans la vie » sans en être affecté de la même manière, tout en leur prêtant une présence fantastique, voire même une vérité qu'elle n'auraient pas ailleurs ? Pourquoi cette dimension de vérité prêtée à la vision filmique, sur laquelle n'ont jamais cessé de tabler spectateurs, critiques, cinéastes mystiques ?

C'est que le cinéma surgit dans une culture qui a depuis longtemps fait du théâtre le lieu du moindre rapport au réel d'une représentation réelle, le lieu mystique d'une incarnation et d'une parole qui achève de sublimer une écriture muée en voix, n'existant que dans un circuit de parole (faite pour être parlée, obéissant à un modèle rigoureusement linéaire) : hypostase d'une présence réelle et d'une parole pleine qui proposent magiquement une contiguïté du figurant réel (l'acteur) et du référent imaginaire (le héros) que le cinéma n'a eu aucune peine à reconduire dans la mesure où l'être-là de l'objet au cinéma et la transparence de l'image l'y invitaient.



« Seven Chances » de Buster Keaton.

Que cette *présence* soit l'effet d'un fantasme du spectateur soutenu par le dispositif d'une mise en scène qui ne fait que tirer parti à la fois du *mode d'enregistrement* de l'image (rapport de la caméra et de l'objet) et de son *mode de réception* (le projecteur, la salle et l'écran) indique assez à quel point le cinéma n'a fait que reconduire le dispositif scénographique du théâtre, celui qui lui garantissait le maximum de cette *présence* qui malgré tout lui manquait, dont il a longtemps couvert la matérialité de l'image.

Que ce soit vers toujours plus de « réel » que le cinéma se soit orienté ne peut s'expliquer alors que par la nécessité où il se trouvait, à la fois pour occulter la matérialité de la projection (« l'image ») et garantir au personnage le maximum d'existence, de perfectionner sans cesse son écriture de la vraisemblance.

Que d'une part l'idéologie du théâtre, comme lieu de l'incarnation et de la parole pleine adressée à la communauté, ait été réinvestie et transformée au cinéma sur un mode obsessionnel, que d'autre part l'existence de l'acteur ait été, beaucoup plus qu'un moyen de la fiction, son point nodal, c'est ce qu'il faudra montrer, puisque dans toutes ces fictions, c'est *la question de l'existence* qui est posée (engendrement, érotisme et mort), et qu'ainsi, originellement au moins, la production, par ce cinéma, de l'être-là de l'acteur, recoupe littéralement, par son procès même, la question de l'existence, c'est-à-dire de l'engendrement : le passage d'un plan à un autre, et d'un lieu à un autre (par une porte), c'est chez Lang beaucoup plus qu'un moyen de créer le vraisemblable, celui de signifier l'existence du personnage : puisque très logiquement ce cinéma pose ce qu'on oublie en face d'un film, mais dont on s'inquiète toujours lorsque le procédé fait défaut : qu'on n'existe qu'à avoir été enfanté, qu'on n'est là qu'*issu*, et qu'ainsi être dans un plan suppose qu'on vient d'ailleurs, d'un autre lieu, originaire, que ce cinéma n'en finissait pas de désirer nous montrer, dans son fantasme.

De sorte que la grande force de ce cinéma ne fut pas, comme il le croyait, sa transparence et sa contiguïté au réel, mais son ancrage obsessionnel : le véritable référent de ce cinéma ne fut presque jamais d'abord réel, mais imaginaire.

Ce fut même parfois, comme pour Lang, un fantasme directement tourné qui engendra ensuite sa cinématographie.

Mais dans la mesure où le discours obsessionnel du cinéaste n'était pas seulement mis en scène, mais inscrit dans l'écriture de son film, il ne pouvait pas ne pas arriver, tôt ou tard, que non seulement l'objet filmé fût investi d'une autre signification, fût le signifiant inscrit dans une chaîne à découvrir sur une autre scène, mais que l'*image* aussi finisse par devenir le signifiant d'autre chose : pas directement l'image en tant que trace lumineuse, mais l'image en tant que représentant une chose, un lieu, investis d'un sens caché ; *la représentation comme signifiant global d'autre chose.* Ceci étant la conséquence inévitable de la mise en œuvre d'une syntaxe du regard et de la chose regardée, d'une écriture subjective à laquelle il suffisait de la moindre distorsion (que tout à

coup personne ne réponde, du quatrième côté, de la signification de la chose) pour que tout son système s'effondre, *pour que le signifiant ne soit plus l'objet dans l'image mais le tout de l'image* : c'est ce qui se produit assez vite chez Lang et chez Hitchcock.

Mais d'abord signifiant quoi ? Rien, l'absence du sujet ou la présence du maître, dont la fantaisie suspend le discours, rompt sa transitivité et introduit dans la fiction un intolérable *jeu* : c'est effectivement en termes de suspens et de jeu que les cinéastes ont d'abord posé leur transgression. Mais dans leurs derniers films (*Le Tigre d'Eschnapur, Marnie*), et dans le cadre d'un système où cela n'était pas concevable, c'est bien l'image elle-même qui, chez le premier, finit par figurer ce que l'objet avait d'abord signifié (le phallus), par sa vacuité même, par son manque (cf. la dernière image de *Moonfleet*, et qui chez le second, plus étrangement encore, est chargée de produire directement la figuration du fantasme.

Mais du coup le ruine, en renonçant au dispositif de cette double scène que ce cinéma avait inventée, et avec lequel l'écriture du fantasme ne pouvait que disparaître, *puisque la place du sujet* (du metteur en scène) *n'y était plus*.

De sorte que se sont effondrées à peu près simultanément une conception de la transparence filmique et du cinéma subjectif qui soutenaient paradoxalement à la fois son idéologie de la présence et du sens, et une écriture dont on peut dire aujourd'hui qu'elle représente la seule véritable pratique textuelle qui ait été accomplie au cinéma, laissant la chose filmique à des contradictions dans lesquelles le cinéma aujourd'hui ne fait guère que s'abîmer (en même temps qu'il pratique une écriture abyssale qui ne fait généralement que les refléter passivement), à être à la fois *de l'image* (entrant dans la famille des images à la suite de la peinture et de la photographie) et le représentant analogique du réel, à être ainsi débordée par la surabondance de référents dont il faudra bien un jour que l'écriture cinématographique cesse de consister à les faire jouer perpétuellement les uns contre les autres, sous peine de ne plus rien pouvoir *dire* d'autre que la suspicion qui pèse aujourd'hui sur l'image, au moment où elle cesse d'être le réel pour devenir un cliché, une sorte de représentation trompeuse (il est significatif que la réaction contre le cinéma classique ait porté non tant sur la place qui y était faite au sujet et sur l'idéologie dont y était investi le héros que sur sa silhouette et ses traits typiques, et qu'elle ait donné lieu à une critique *purement spéculaire* : et qu'en même temps le cliché publicitaire ait envahi, avec Godard, le cinéma, comme pour exorciser, sur un mode tout aussi spéculaire, son propre attrait spéculaire), un signe (signe dans la mesure où sa relation au réel est maintenant complètement détournée par son rapport à tous les autres clichés, à tous les autres messages iconiques) dont les cinéastes n'osent plus maintenant user qu'à le désigner comme appartenant à un autre, au cinéma (la culture, le bien commun) ou à l'ennemi (l'industrie, l'idéologie bourgeoise).

Cette inhibition du cinéaste, on peut la dire surdéterminée par plusieurs facteurs, que nous nous contenterons ici d'énumérer.

1) La reconnaissance, par le cinéaste, de *ses maîtres réels* (l'industrie de l'image, le système de la distribution, etc.).

Facteur économique engendrant vis-à-vis de son matériau, du *signifiant* dont il dispose (l'image), une attitude volontiers humoristique et masochiste (nous schématisons).

2) Un facteur à la fois esthétique et idéologique, qui est l'aveu et le refus (mais souvent aussi la tentation) de *sa propre maîtrise passée* (car ce n'est pas trop de dire que les cinéastes anciens furent des maîtres, même et surtout si leur maîtrise couvrit les plus énormes méconnaissances, les plus graves refoulements — voire, comme chez Lang, de véritables forclusions, eux qui atteignirent la maîtrise absolue de tous les effets filmiques précédemment énumérés, du fantasme du spectateur, de la présence de l'acteur, du sens, etc.).

3) Un facteur très complexe, dont l'aspect politique ira sans doute en se précisant : le savoir (cela oblige à interroger le cinéma classique sous cet angle : comment une telle maîtrise fut-elle permise au cinéaste ? Quel, ou quels, discours manifeste a-t-il tenu qui justifiait un tel privilège ? La réponse, les réponses, sauf à donner sa langue au chat, n'est pas toute prête) *que toute maîtrise ne peut guère s'avancer que masquée, ne peut produire son discours que sous le masque du jeu* (en cela, tout le discours du cinéma classique fut déjà produit sous ce masque : d'où par exemple, le titre significativement paradoxal décerné à Hitchcock de « maître du suspens » ; d'où l'intrusion finale, dans un film politique comme *La Vie est à nous*, d'une fiction où la règle du *comme par hasard* reprend brusquement ses droits, au risque de compromettre la thèse du film. Inversement d'ailleurs, c'est le discours politique qui pose son sens comme jeu qui peut se permettre, non d'ailleurs sans détours, l'aveu de la plus grande maîtrise rhétorique : Jancso).

Le contraire se vérifie aussi. Quand Bresson dit du cinéma qu'il deviendra une sorte de psychanalyse, quand surtout il pense que ce sont de surprises (du tournage) que ses films sont faits, il se leurre de l'aveu d'une prétendue non-maîtrise : car ce qui détermine chez lui le passage d'un plan à un autre, ce n'est jamais l'exercice d'un *travail* qu'on pourrait dire psychanalytique, mais d'un *savoir* (qui recouvre généralement d'ailleurs une idée fixe) qui, comme tel, maîtrise (refoule) toute possibilité de travail de ce genre.

Savoir que telle cause produit tel effet, que tel geste appelle généralement tel regard, etc.

Cela dit non pour mettre en question les quelques tentatives de maîtrise qui se font jour actuellement au cinéma (il faudra pourtant le faire, mais d'abord sur un plan idéologique et politique, en s'interrogeant sur l'usage de cette maîtrise), car il est probable que sans l'application d'une nouvelle maîtrise, de nouvelles formes, de nouvelles structures fictionnelles, le cinéma ne se survivra (combien de temps ?) que dans des objets esthétiques qui reconduiront indéfiniment des formules textuelles qui ont pu passer pour révolutionnaires (comme *Méditerranée*, que nous aimons) : révolutionnaires en effet, si on réduit la pratique d'une écriture révolutionnaire à la déconstruction en chambre d'un mythe, et aux effets enchanteurs, délicieusement terrifiants, de la libération polysémique qui en résulte.

Aujourd'hui, l'impasse dans laquelle se trouve le cinéma a fini par lui faire produire une sorte de réflexion spéculaire suicidaire du reflet duquel ces textes se savent très directement captifs, et dont un film comme *Partner* témoigne de manière exemplaire, comme aussi de la manifestation d'un symptôme nouveau auquel nous serons peut-être affrontés de plus en plus : le retour du refoulé de tout ce cinéma obsessionnel. *Le retour de tout ce que sa maîtrise refoulait*, qui dans ce film comme dans quelques autres, vient à occuper le devant de la scène. D'une scène qui n'est pas seulement esthétique, qui se voudrait aussi politique. — Jean-Pierre OUDART.

• SEVEN CHANCES •

ABONNEZ-VOUS !

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS
A PRIX RÉDUITS
(ÉTÉ 1970)

Pendant la période d'été (du 1er juillet au 15 septembre), nous sommes heureux de vous offrir une remise supplémentaire pour tous les abonnements ou réabonnements pour une année (12 numéros). Il vous suffit de découper ou de recopier le bulletin ci-dessous. Votre économie sera de 16 francs pour un abonnement normal d'un an, et de 22 francs si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... **Prénom :** ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... **Département :** ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 56 F ETRANGER : 64 F
ETUDIANTS - CINE-CLUBS : FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F
(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)
LIBRAIRIES : FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat-lettre joint ☐ Chèque postal joint

☐ Chèque bancaire joint ☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

---

ABONNEMENTS DE SOUTIEN

Vous pouvez nous aider davantage encore en souscrivant un abonnement de soutien
12 numéros : 100 F

Réponses aux lecteurs

Marc de Launay, de Puteaux, écrit :

« *Pour avoir suivi de très près les péripéties qu'ont, ces derniers temps, connues les* Cahiers du Cinéma, *je ne peux que me déclarer favorable à leur dénouement et heureux qu'elles n'aient pas conduit votre revue à une fin parfaitement imméritée, dangereuse même au regard des luttes et des stratégies dont le cinéma et la critique cinématographique sont l'enjeu, puisque vous êtes les seuls à proposer une ligne de partage et une lecture pertinentes, sinon justes, des vecteurs idéologiques qui s'affrontent en ce lieu. L'apparente modération de la première partie de votre éditorial ne fait allusion qu'à ceux qui vous l'ont imposée, c'est la deuxième partie et ses trois points qui renversent la litote involontaire. C'est de ces trois points et de leur cohérence, c'est-à-dire du fonctionnement juste de ces motions qui dessinent sinon un programme, du moins un site idéologique et stratégique, que je voudrais vous parler : me semblent contradictoires, au niveau des présupposés théoriques, les deuxième et troisième points, ce dernier révélant une contradiction récurrente. Contradiction que je ne peux vous imputer qu'autant que vous considériez la coupure épistémologique comme si évidente et si nécessaire à la lecture du marxisme qu'elle ne saurait tolérer ni discussion ni scolastique, son apodicticité conduisant au mysticisme tout discours qui la prendrait pour objet ; ou que vous lui donnez dans le troisième point une acception différente que celle que vous lui supposez dans le second. Or c'est à une lecture bien différente de cette coupure en question que conduit votre troisième point : les guillemets que vous lui adjoignez semblent lui interdire toute insertion dans quelque syntagmatique que ce soit, toute efficacité théorique, toute pertinence ; pour en parler il faut d'abord la contourner, l'éviter, la dénier, sans pour cela lui découvrir un équivalent lui retirant par là même sa dimension paradigmatique. Elle n'a aucune dignité linguistique et ne peut donc donner lieu, à son propos, qu'à une théologie dont le bien-fondé est évidemment hors de question, la coupure se meut alors au sein de l'indicible, de l'ineffable, d'un impensable muet ; ni signifié, ni signifiant, elle demeure privée de référent, le mot a disparu.*

« *Il en va différemment de votre deuxième point : il n'est en effet lisible et compréhensible qu'à partir d'une métonymie assez claire, pour que votre troisième point oblitère d'un bout à l'autre ce que vous avez écrit : Althusser a suffisamment montré qu'on ne peut parler de science du matérialisme historique, de logique dialectique que dès l'instant qu'une coupure épistémologique rendait possible, à travers l'abandon radical de ses présupposés idéologiques, la constitution d'un matérialisme scientifique. C'est ainsi que vos troisième et deuxième points ne peuvent absolument pas fonctionner synchroniquement. Le fait de s'appuyer totalement, dans votre deuxième point, sur une coupure épistémologique rendant possible une référence au matérialisme scientifique, et cet autre fait de nier au mot coupure toute aire de relevance, dans votre troisième point, opère une distorsion si grande qu'elle laisse subsister une confusion et un doute quant au bien-fondé de votre référence à un certain marxisme.*

« *Si, comme je le devine, votre troisième point est dirigé contre « Cinéthique », je vous poserai la question « Quid juris ? » De quel droit et à quel titre vous réservez-vous l'utilisation d'une arme critique scientifique ? La brutalité d'une affirmation, sa brutalité fût-elle révolutionnaire, lui confère d'emblée le statut ambigu d'aphorisme. Il faut expliquer ou nuancer cet « à partir de... Marx ».*

a) Qu'on nous permette, pour l'intelligence de l'affaire, de citer ici le passage de l'éditorial en question :

« Notre proposition théorique a été donnée dans les textes éditoriaux des numéros 216 et 217. Mais la pratique d'application doit au plus vite relayer l'énoncé des programmes, aussi nous contenterons-nous de rappeler simplement que :

« 1) Les « Cahiers » continueront leur travail d'information et de réflexion critique, avec la fonction et le but précis qu'ils lui ont assigné :

« 2) dans le même temps, ils susciteront la circulation et la diffusion de films peu ou non connus, voire connus mais à réexaminer aujourd'hui, et cela sous toutes les formes possibles (semaines, journées, stages théoriques) ;

« 3) conscients du rôle joué par le cinéma comme lieu d'intervention de l'idéologie dominante, ils entendent continuer l'élaboration — déjà commencée dans les derniers numéros — d'une théorie critique de plus en plus nécessaire. Théorie qui, en tant que telle, est fondée sur la science marxiste du matérialisme historique, et les principes du matérialisme dialectique, et est amenée à faire appel aux travaux déjà constitués dans d'autres disciplines.

« N'y a-t-il pas contradiction entre 1 et 3 ?

« Nullement : abandonnant à la droite formaliste (cf. 216) l'exploitation éclectique des œuvres indifféremment les plus et les moins subversives, on laissera également aux théologiens de la « coupure » le soin de fétichiser quelques films l'ayant prétendument opérée (cf. 217).

« A supposer qu'elle soit, au cinéma, possible (aurait-elle même eu lieu), les anciens problèmes n'en seraient pas résolus pour autant. Tout au contraire, ils commenceraient à faire véritablement problème. On tentera donc ici de les reposer, autrement, et en disant d'où. »

b) Signalons, par commodité, que le « deuxième point » de Marc de Launay est le paragraphe numéroté 3) ; le « troisième point » va de « Nullement... » à « opérée ».

c) Vu que le caractère elliptique de cet éditorial s'autorisait du renvoi aux textes des numéros 216 et 217, le malentendu de cette lettre, dont la rigueur ne saurait par ailleurs qu'être louée, est aisément dissipable :

Dans ce qui nous occupe, où la coupure aurait-elle loisir de s'exercer ?

— Dans la critique cinématographique : pour cela, il faudrait supposer que le cinéma est un *continent* (ou du moins la partie d'un continent) ouvert à la connaissance scientifique (« continent » au sens où l'emploie Althusser dans « Lénine et la philosophie », p. 24 et sq.), ce que l'on peut très légitimement mettre en doute. Au cas où le découpage des régions scientifiques ne ferait pas de la critique cinématographique un discours autonome, en tout cas, celle-ci peut *se*

soutenir (« ... fondée sur... ») de la science marxiste du matériel historique et des principes du matérialisme dialectique ; c'est ainsi que se définit de toute façon la *position-de-classe* des *Cahiers ;* la science marxiste cautionne donc, à notre avis, la justesse de notre position idéologique.

A supposer que la coupure épistémologique soit possible en l'occurrence, notre avis est qu'il ne suffit pas d'un simple *décret* pour la promouvoir, puisque cela laisse le champ libre à des reprises de caractère idéologique sous l'habit d'une terminologie scientifique, caractère dont ledit décret ne sert alors que de dénégation, car, comme on le sait, l'habit ne fait pas le moine. La coupure épistémologique ne se décrète pas, elle se *repère,* et se *continue.*

Quant à la question « *Quid juris ?...* », disons une fois pour toutes que nous ne considérons pas la pratique que nous visons comme notre apanage obligé et *de proprio jure.*

— Dans les films : nous sommes convaincus que dans les films, la coupure épistémologique n'est pas opérable, tout au plus que certains films peuvent rompre — ce, en restant dans l'espace des idéologies — d'avec l'idéologie dominante (il faudrait bien sûr développer et critiquer cette thèse). Quand bien même la thèse contraire serait exacte, cela n'impliquerait en aucun cas la résolution des problèmes sus-indiqués posés au discours critique.

Pour en revenir à la lettre du commentaire, l'équivoque de l'éditorial du numéro 218 se situait bien dans le sens des guillemets : ceux-ci, loin de révéler dans notre discours la place d'un ineffable, et donc d'introduire une contradiction entre le « deuxième » et le « troisième » points, indiquent qu'il s'agit d'une citation d'autres textes que les nôtres, où le mot « coupure » était employé dans un sens *analogique* et ambigu. (Voir notre numéro 217 sur les positions de *Cinéthique* quant à cette notion de coupure — nº 5 —, positions sur lesquelles revient le nº 6, en distinguant entre coupure prégnante et « coupure » métaphorique.)

♣

Annie Goutvers, de Cachan, nous écrit (qu'elle nous excuse si, pour les commodités de la réponse, nous fragmentons sa lettre) :

« *Suite à votre évolution, je me permets quelques réflexions. Les* Cahiers *pensent-ils que le cinéma vit en marge des méthodes de l'audio-visuel ? Il me semble au contraire que le cinéma n'existe pas ou de moins en moins en dehors de ce contexte. Il ne s'agit pas de traiter des différents moyens de ces techniques, mais simplement de l'insérer dans et par rapport à cet ensemble tout en spécifiant ses caractéristiques propres.* »

Il paraît en effet que la relative autonomie du cinéma est de plus en plus en train de s'effacer : il existe une véritable contamination de la télévision et de la radio sur le cinéma (on ne saurait dénier que, par exemple, l'extension du cinéma direct est tributaire de leur influence). Inversement, il est loisible de repérer dans la télévision des formes empruntées, ou reprises, au cinéma (ainsi, depuis longtemps, les « dramatiques » de TV mettent en jeu un système assimilable à celui des films signés Aurenche et Bost). D'autre part, il entre dans les projets des *Cahiers* de ressusciter le *Cahier de la télévision,* au destin jusqu'ici malheureux, et dont la tâche serait de repérer, dans les « journaux d'actualités » et dans les magazines d'« information » de caractère plus synthétique, les moyens (de nombre vraisemblablement assez restreint) mis en œuvre dans la pratique des glissements et occultations qui font, plus que le reste, de la TV le véhicule d'idéologie de l'importance que l'on sait.

Cependant, pour pratiquer avec pertinence l'intertextualité cinéma/télévision/radio (/bandes dessinées), il faudrait au préalable mettre à l'épreuve le statut de cette notion d'« audio-visuel », dans la mesure où s'y connotent des discours du genre « la civilisation de l'image... », relativement suspects ou pour le moins hâtifs.

« (...) *Les courts-métrages n'ont-ils pas droit au titre de films ?*

La politique des *Cahiers* n'est pas de redoubler, par son silence, ce qu'on désigne traditionnellement comme la « malédiction » commerciale du court-métrage. Cependant, il faudrait interroger cette désignation, qui fait à la limite du court-métrage un *genre,* au point que lui sont consacrés des festivals (Tours, Oberhausen, Cracovie) au même titre que, ailleurs, au cinéma de science-fiction ou au film sportif. Ce n'est pas parce qu'un objet porte le nom de « film » qu'il en sera parlé dans les *Cahiers* : qu'on ne s'y trompe pas, le titre *Cahiers du Cinéma* n'a pas été conservé pour sa valeur d'échange, une telle dénomination n'impliquant pas pour la revue un rôle promotionnel de caractère cinéphile, rôle duquel les éditoriaux des nº 216 et 217 marquent ou démarquent la distance radicale.

Quel travail, alors, est-il possible d'opérer sur le court-métrage en tant que tel ? D'une part, de dénombrer et classer les types de pratiques du cinéma qui sont repérables en son sein, d'autre part, de produire l'analyse de sa position ou fonction commerciale/idéologique spécifique. Ce qui ne saurait tarder d'être fait dans les *Cahiers.*

« *J'espère que vous continuerez à donner des critiques aussi fouillées que celles de* « *La Vie est à nous* ». *(...) Je dois dire que la lecture m'a un peu gênée. Vous écrivez : « Si les discours des dirigeants communistes — incontestables documents — ont été fabriqués en studio, n'est-ce pas parce que les méthodes du cinéma de fiction paraissaient aux auteurs du film être à l'époque plus sûres que celles du documentaire* » («...documentaires, reportages étaient le véhicule privilégié de l'idéologie dominante // comme aujourd'hui la télévision peut l'être. ») *J'ai du mal à penser que les spectateurs aient pu lire ce film dans ce sens-là, ni même que les réalisateurs l'aient réellement envisagé.*

« *Le film était d'abord destiné aux masses laborieuses.*

« *Croyez-vous que les travailleurs actuels, mis à part les militants, trouvent que la télé est mensongère ?*

« *Pour moi ce film était une riposte au fascisme, il se devait d'être combattant, et le signifié devait être déchiffré immédiatement. Il y a simplement des moments où l'esthétique et la forme passent après le contenu.* (...) *A mon avis, il faut être intransigeant, mais pas trop puriste — et vous l'êtes encore un peu.* »

De telles remarques révèlent un malentendu grave en ce qui concerne la visée du travail sur *La Vie est à nous* paru dans le nº 218 ; elles lui supposent une préoccupation de type moral-esthétique, alors que ce dont il était question, c'était (comme il a été indiqué en II.1 et surtout en IV) d'établir qu'un des problèmes majeurs du film militant est la question de son destinataire. Autrement dit, le caractère militant d'un film est autant le jeu dans un code *que le choix même des codes,* selon la nature non seulement des messages qu'ils sont à même d'articuler, mais aussi du poids idéologique dont les grèvent leurs emplois cinématographiques autres : la « forme » d'un film n'est jamais innocente, ne serait-ce que parce qu'elle a derrière, avec ou contre elle, tout le passé du cinéma.

Il s'agit donc bien d'un problème *stratégique* : la « forme » n'est pas un joli inessentiel, un luxe du « contenu » ; elle est au contraire ce qui le fait passer, l'endroit même où peut se pointer la différence entre les films réellement *militants* et ceux qui « parlent de politique » (la pléthore et le succès actuels de ces derniers montrant bien qu'ils n'ont d'autre rôle que de titiller la bourgeoisie).

« *Croyez-vous que les travailleurs actuels, mis à part les militants, trouvent que la télé est mensongère ?* » Cette question est insidieuse, puisqu'elle revient à dire : « Croyez-vous que, parmi ceux qui ont le même être-de-classe, ceux qui ont des positions-de-classe différentes ont la même attitude-de-classe ? » A définir la *position* comme l'espace général des questions, et l'*attitude* comme le champ pratique de son investissement, la réponse est évidemment non. Dire que la télévision *fonctionne* comme (est) l'instrument mensonger d'une idéologie mensongère, c'est bien admettre qu'elle trouve à s'y employer.

Au cas où cette question chercherait à nous débusquer d'un trotskysme caché, signalons que les Cahiers, dans le champ de leurs activités, n'ont pas pour programme d'apporter aux « masses laborieuses » les vérités qui leur manqueraient. — Pierre BAUDRY.

Critiques

Les privilèges du maître

PARTNER (PARTNER). Film italien de Bernardo Bertolucci. **Scénario** : Bernardo Bertolucci, Gianni Amico, librement inspiré par le roman « Le Double » de Dostoievsky. **Images** : Ugo Piccone (Technicolor, Techniscope). **Musique** : Ennio Morricone. **Chanson** : « Splash », de Nohra-Morricone, chantée par Peeter Boom. **Décors** : Jean-Robert Marquis (signés Francesco Tullio Altan). **Montage** : Roberto Perpignani. **Son** : Manlio Magara. **Costumes** : Nicoletta Sivieri. **Caméraman** : Saverio Diamanti. **Assistant réalisateur** : Gianluigi Calderoni. **Directeur de production** : Aldo Passalacqua. **Interprétation** : Pierre Clémenti (Jacob), Stefania Sandrelli (Clara), Sergio Tofano (Petruska), Tina Aumont (la vendeuse de détergents), Giulio Cesare Castello (Professeur Mozzoni), Romano Costa (le Professeur, père de Clara), Antonio Maestri (« Tre Zampe », professeur d'art dramatique), Mario Venturini (un professeur), John Phetteplace (le pianiste), Ninetto Davoli, Jean-Robert Marquis, Nicole Laguiné, Sibilla Sedat, Gianpaolo Capovilla, Umberto Silva, Giuseppe Mangano, Sandro Bernardone, David Grieco, Rochelle Barbieri, Antonio Guerra, Alessandro Cane, Vittorio Fanfoni, Giancarlo Nanni, Salvatore Samperi, Stefano Oppedisano (les élèves). **Production** : Giovanni Bertolucci, Red Film, 1968. **Distribution** : Capital Film.

1) Qu'a **maîtrisé** le cinéma classique ? La présence de l'acteur et l'effet d'assertion de sa voix. Au prix d'un refoulement de l'image et du son. Le sujet de « Partner » est peut-être leur retour. Mais le retour aussi de ce qui désigne ce qui manque forcément le plus à un cinéma comme celui-ci : la présence. Retour donc, figuré sur l'écran, du lieu où ça ne manque pas : le théâtre.

2) Pourquoi, dans un film comme « Partner », l'inscription récurrente d'une scène théâtrale ? Et, d'une manière générale, dans tout le cinéma moderne, de ce lieu identique à lui-même, de cet espace codifié ? De cet espace à l'avance maîtrisé par lequel sont réintroduits à la fois, et certainement contradictoirement, l'effet de présence et la maîtrise d'une image produisant dans un espace strictement délimité par une caméra immobile des figures en un certain ordre assemblées.

3) L'effort que fait le cinéma moderne, après s'être un instant posé par rapport au cinéma classique, réactionnellement, comme pur désordre et pur jeu, pour définir de nouvelles formes, est de plus en plus visible : que tant de recherches convergent vers la même chose indique qu'**un effort de maîtrise est en cours.** Mais on n'en voit absolument pas se dessiner aujourd'hui **l'usage** possible, tout se passant comme si le cinéaste (aussi bien Bertolucci que Godard) ne cherchait la maîtrise de l'image (plate et immobile, complètement picturalisée dans « Partner », comme elle l'était dans les premiers films en couleurs de Godard) que pour mieux l'accuser d'être une représentation trompeuse (Godard), ou l'indice d'un manque (Bertolucci) : soit que dans « Partner », ce qui y figure signifie explicitement ce manque (les tableaux, les livres entassés, la chambre close), soit que l'effet de manque surgisse des effets de présence (regard et voix) inscrits en porte-à-faux par rapport à l'image (la projection lumineuse).

4) S'il ne s'agit pas dans l'un et l'autre cas du même type d'inscription, il est certain que Bertolucci joue de la seconde pour produire aussi autre chose que de la frustration métaphysique (cf. Bresson) : pour produire, de manière très ambiguë, des effets de sens qui se trouvent en fait, de par ces effets-prétextes de présence et de manque, condamnés à les signifier de toute manière, et articulés toujours à des séquences qui sont autant de variations sur un même thème : manque de présence à soi et au monde, manque de prise sur l'autre et sur les autres.

5) Tant par sa fiction que par les effets de sens que le cinéaste produit en jouant la carte du manque de présence, « Partner » est un des films qui tentent le plus d'échapper à l'impasse qui avait été celle de Bresson avant « Une femme douce » (qui est peut-être une autre impasse cinématographique, mais qui, par la volonté de didactisme qui y est affichée, masque efficacement ce que Bresson, pas plus que tout autre cinéaste, et que tout spectateur, n'est prêt à admettre : un cinéma qui ne serait plus que de l'image et du son, et dans lequel **toutes les conséquences** seraient tirées du refus de se servir de l'effet de présence), d'un discours métaphysique en creux (reconnu ou produit en pleine méconnaissance) : puisque cette fiction exemplaire nous propose un dédoublement dont le cinéaste semble d'abord se divertir comme d'un jeu de scène (ne pas montrer les deux personnages dans le même plan) ou d'une fantasmagorie (Jacob poursuivi par une ombre qui l'écrase de son talon), avant de les faire co-exister comme pour signifier la dérision des conventions de la vraisemblance fictionnelle, en leur donnant la même existence filmique, en les faisant partager le même plan, pour finalement les faire s'**affronter** en tant que personnages d'une fiction délivrée de toute référence directe à la réalité : en tant que figures de fiction qui ne doivent leur existence imaginaire qu'à ce qu'elles ont charge de signifier, de même que dans « Antonio das Mortes » l'affrontement de personnages appartenant à différentes catégories fictionnelles était, sans la moindre ambiguïté, montré dans un combat réel (un combat politique : comme si seul, véhiculer des figures politiques, dans une fiction à

charge politique, semblait autoriser le cinéaste à rompre les lois de la vraisemblance fictionnelle et abandonner l'exigence de la présence, de la continuité existentielle : en se donnant le crédit du plus fort sens).
6) Ce n'est pourtant que marginalement que Bertolucci tire de ce qui est hasardé dans son film (qu'il pourrait n'être que de l'image et du son) des conséquences qui, au point de vue du sens, seraient catastrophiques (la seule catastrophe qui advienne, dans un tel film, étant bien que le sens manque, que des jeux se produisent entre des signifiants — images et sons — qui n'ont plus charge de soutenir aucune présence). Le principal travail du cinéaste paraît avoir porté sur la voix de l'acteur, c'est-à-dire sur le signifiant qui, au cinéma, garantit le plus la présence, et se voit par là généralement interdit de rien signifier qui contredise l'effet unitaire produit par son assertion : mais le redoublement systématique des paroles (t'es heureux-t'es malheureux ; il faut arracher les masques ; le devoir d'un homme de théâtre est de faire du théâtre) est utilisé encore de manière complètement ambiguë à la fois pour détruire l'effet de présence provoqué par la continuité de la voix (comme dans un disque rayé), pour signifier, avec les mêmes mots, tout autre chose (en jouant sur les différences de scansion, de ton, de timbre), mais aussi parfois, comme pour imposer une véhémence qui relance l'effet d'assertion (comme lorsque le personnage semble d'abord parler pour lui, puis, par une simple élévation du ton, paraît s'adresser à quelqu'un — le spectateur).
7) Rarement cinéaste a cherché à jouer aussi systématiquement que Bertolucci avec la présence et avec le sens en allant aussi loin dans la désignation-critique de leurs effets et de ce qu'ils masquent. Reste à savoir s'il n'est pas complètement faux de penser qu'en pratiquant de tels gestes de déconstruction le cinéaste espère s'approcher d'avantage (et pour quoi faire ?) de l'**utopie** actuelle d'un cinéma qui ne serait que de l'image et du son, et si ces gestes ne sont pas le moyen privilégié de son obsession : si les effets de manque que sa recherche engendre ne sont pas en fait les seuls moyens qu'il se donne, ouvertement, pour signifier cette obsession.
8) De cette déconstruction, qu'en est-il aujourd'hui ? On peut se demander si les jeux avec le signifiant qui en résultent, dans la mesure où ils apparaissent aujourd'hui plus que jamais comme les privilèges qu'une société par ailleurs obsédée de maîtrise concède à des artistes qu'elle charge, implicitement, de produire esthétiquement le simulacre de ce qu'elle s'interdit partout ailleurs de mettre en pratique, ne sont pas de plus en plus les alibis que les cinéastes se donnent pour produire à bon compte le maximum d'effets de subversion : une subversion signifiée esthétiquement pour le plus grand plaisir des (quelques) spectateurs qui y trouvent ce que les autres arts leur apportent plus difficilement, mais que tous ont aujourd'hui pour fonction officielle de produire.
9) Le mérite de Bertolucci est peut-être de ne pas avoir voulu faire autre chose que **produire passivement**, en faisant jouer des partis pris formels plus évidents et mieux tranchés que dans « Prima della rivoluzione », des contradictions (esthétiques, idéologiques) qu'il s'est donné tout le loisir d'étaler, de déployer, sans peut-être qu'il faille voir dans son film (par rapport au précédent) le recours à un exhibitionnisme hargneux ou à un humour particulièrement masochiste. La douceur du ton n'a guère changé. Simplement, l'écart est plus grand, et l'impuissance à le combler plus gênant, plus scandaleux, dans la mesure où le film ne tient rien de ce que nous sommes tentés de lui faire promettre, entre plusieurs formes possibles de cinéma dont aucune n'est choisie, plusieurs discours (obsessionnel, politique) dont aucun n'est tenu, et surtout, les recoupant et les coiffant, deux conceptions du discours (un discours de la maîtrise et un discours du jeu) dont Bertolucci ne sait pas plus que quiconque avec quoi, pour qui, contre quoi les tenir, ni pour quoi dire.
10) Peut-être en Europe, aujourd'hui, le cinéaste n'a-t-il rien d'autre à faire que de se jouer de ses privilèges, et surtout d'en jouer. Et de désigner (comme dans les séquences publicitaires) qui sont ses maîtres réels, et une position d'inversion qu'il semble revendiquer aussi de plus en plus.
Bertolucci, dans « Partner », et dans le cadre d'un cinéma d'une modernité de bon ton (plastiquement d'une constante beauté), n'a peut-être pas voulu jouer une autre carte. Comme Carmelo Bene, dans « Nostra Signora dei Turchi », produisant sur **sa scène son mythe** (l'Artiste) et **sa paranoïa** (l'Acteur). C'est peut-être même le seul travail possible du cinéaste que de s'en servir comme de son unique moyen d'être encore **reconnu**, pour produire **le seul discours subversif qu'il lui soit permis de tenir.** Le retour du théâtre, au cinéma, loin d'être seulement l'effet de la déconstruction-critique d'un cinéma qui ne voulait rien savoir de son attachement au théâtre, apparaît ainsi de plus en plus comme le moyen, pour le **metteur en scène**, de désigner métaphoriquement sa position sur la scène sociale. Le problème est de savoir si le spectateur est aujourd'hui intéressé à ce qu'il la désigne, au cinéma, et quels moyens il lui faudrait se donner (que se refuse Bertolucci) pour faire de cette désignation un geste de subversion.

Jean-Pierre OUDART.

Déplacements

THE MODEL SHOP (MODEL SHOP). Film américain de Jacques Demy. **Scénario :** Jacques Demy, avec la collaboration pour les dialogues de Jerry Ayres et Adrien Joyce (Carol Eastman). **Images :** Michel Hugo (Technicolor). **Musique :** « The Spirit ». **Montage :** Walter Thompson. **Costumes :** Rita Riggs. **Interprétation :** Anouk Aimée (Lola), Gary Lockwood (George Matthews), Alexandra Hay (Gloria), Carol Cole (Barbara), « The Spirit » (eux-mêmes). **Production :** Jacques Demy pour Columbia Pictures, 1968. **Distribution :** Columbia. **Durée :** 85 mn.

« In fact, the landscape, like Los Angeles itself, is transitional. Impermanence haunts the city, with its mushroom industries—the aircraft perpetually becoming obsolete, the oil which must one day be exhausted, the movies which fill America's theatres for six months and are forgotten ». Christopher Isherwood a écrit cela en 1947 et, bien que vingt ans plus tard, dans l'anthologie d'articles, notes et critiques qu'est « Exhumations » (1966) il nous prévienne que « Los Angeles is changing very fast », peut-être d'une certaine façon « transitional » et « impermanent » précisément, L.A. répond ou semble répondre à cette définition. Est-ce un hasard si Jacques Demy dans « Model Shop », son premier film américain placé en Californie 1968, a centré (ou plutôt décentré) action et acteurs sur ces mêmes notions de déplacement, change, transition ?
Et Los Angeles régit, ordonne, planifie avec précision les trajets de George, de Gloria ou de Lola. Ni Nantes ni Cannes, ni Cherbourg ni Rochefort, ports, lieux de progrès et régressions, pièces fondamentales de la dialectique cinématographique de Demy, ne constituaient comme Los Angeles — leur plus récent compagnon — le grand **Ordonnateur Logique** de la trame très subtile qui enveloppe les protagonistes de « Model Shop ». Avant tout, parce qu'aucun d'eux n'avait été parcouru et exploré avec la minutie, dans la succession et l'alternance, avec laquelle la voiture de sport de George parcourt et explore les avenues de la ville californienne. D'ailleurs, le même Demy a signalé son intention « d'être logique avec la ville, de respecter sa logique propre ». Et précisément, la meilleure façon de la respecter est, comme Isherwood proposait dans l'article cité, « to drive quite aimlessly, this way and that, following the wide streets of little stucco houses, gorgeous with flowering trees and bushes — jacaranda, oleander, mimosa and eucalyptus — beneath a technicolour sky ». Ici et maintenant le background profusément coloré des précédents films français est devenu un foreground pâle et persistant, plat et prévisible. Des fantastiques et labyrinthiques passages de Nantes, exaspé-





Stefania Sandrelli et Pierre Clémenti dans « Partner » de Bernardo Bertolucci.



Alexandra Hay et Gary Lockwood dans « The Model Shop » de Jacques Demy

rés jusqu'à la surexposition, ou de l'accumulation « naïve » des couleurs primaires juxtaposées devant lesquelles évoluent les demoiselles de Rochefort, à la calme et indolente géographie, intouchée par Demy (mais modifiée quotidiennement par elle-même), de quartiers plats, avec des maisons d'un ou deux étages, motels, stations service, bars et restaurants, agences de voitures et model shops, de là jusqu'ici, une modification assez imperceptible s'est produite : quelque chose comme — contradictoirement — une décision de renoncement, un mandat de non-intervention. Renoncement de la part de Demy à ses pouvoirs figuratifs en tant que chef de l'entreprise qu'est « Model Shop » ? (1). Adoption soudaine ou concertée des méthodes du plus rabâché « respect de la réalité », au moment où tout ce qui compte dans le cinéma aujourd'hui — Godard ou Bertolucci, Borowczyk ou Chytilova, Straub ou Téchiné — propose le chemin opposé, celui d'une exaspération et mise en évidence des matériaux mêmes qui constituent un film ? Dans le jeu facile de condamnés et élus, cette prise de parti de Demy pourrait lui nuire, l'inclure dans la grande liste des renonçants à la recherche qui constitue le corpus cinématographique. Et pourtant, ce n'est pas cela. Nous verrons plus tard comment ce parti pris de respect pour la réalité géographique de Los Angeles se justifie historiquement, et historiquement par rapport au cinéma.

Nous avons dit recherche. La recherche — dans tous les sens du mot — et l'aventure qu'elle comporte, est ce qui, avant tout, intéresse Demy. George (et Demy devant lui, littéralement) parcourt dans sa voiture-sport les rues de la ville : et se lève devant nous, apparaissant lentement, dans un doux mouvement de paresse, la Ville Réelle, avec son poids d'imprévus et surprises (variations infimes d'ombres et lumières, apparition de voitures et piétons qui modifient les trajets des personnages-acteurs et de l'équipe qui les filme) qui font irruption presque comme tant d'autres fictions passagères, mouvantes, fuyantes ou persistantes, toujours arbitraires (« Si la Cadillac de Lola ne s'était pas arrêtée devant le même feu rouge ? »). Dans « Model Shop » est mimée donc, d'une manière fictive, une expérience de recherche réelle que nous pourrions tous mettre en pratique : étant donné deux voitures et leurs conducteurs respectifs, avec un emploi du temps très différent et presque opposé, quelles sont les possibilités de rencontre dans une ville moderne, à damier, dont les rues et les avenues s'entrecoupent **géométriquement** ? Et c'est le caractère hasardeux, pragmatique de l'aventure qui est mis en relief — souligné, dénoncé (?) — dans les trajectoires convergentes ou divergentes, parallèles ou sécantes, des protagonistes de « Model Shop » : la possibilité pour certaines fictions de s'enrichir (le Model Shop) ou de s'interrompre abruptement (la Maison sur la Colline) sans nécessité dramatique évidente.

Nous voyons donc que, dans l'œuvre de Demy, son premier film américain se place, en la prolongeant et en l'éclaircissant, dans la ligne de « La Baie des anges », c'est-à-dire dans la ligne d'un cinéma où les rapports des personnages et les vecteurs de l'intrigue sont assujettis à un même mécanisme **abstrait**, quel qu'il soit : roulette ou automobile. Et de là une première raison structurelle qu'impose la précision dans la continuité et dans le fonctionnement de ces mécanismes en mouvement : c'est l'observation minutieuse de leur démarche incessante qui proportionne progressivement leur caractère d'arbitraire ou, plutôt, qui le trace avec une ténacité métaphorique. Parce que « Model Shop » est aussi le parcours d'une certaine idée de l'Amérique en 1968 et du cinéma qu'on y produit.

C'est-à-dire que ce parcours réalisé **selon** des procédés et des instruments de narration classiques — disons : champ-contrechamp, travellings avant ou arrière, une grue solitaire — est aussi le parcours **de** ces procédés et instruments et — pouvons-nous dire à **travers** eux ? — du cinéma américain (de ce qu'était le cinéma américain jusqu'il y a peu : Hollywood) et de l'Amérique. Explorer l'Amérique d'aujourd'hui, non par les chaînes qu'elle se choisit (Hollywood ou Underground), et même pas avec les procédés qui les pensent tour à tour (en les aliénant) mais exactement le contraire : voir l'Amérique mythique d'aujourd'hui et en même temps celle qui la propageait innombrablement et impérialement dans les années 40 ou 50 (nous supposons : celles de Demy spectateur), décrire simultanément un groupe « hippy » et un plan-séquence, deux ou trois fois un même couloir traversé en entier et deux ou trois travellings arrière sur les personnages qui le traversent : tout cela ne pouvait provoquer que la collision silencieuse, en expansion permanente, qu'est la figure du film.

Oui, « Model Shop » est fidèle à cette autre Amérique apparemment tellement insolite pour des spectateurs distraits — pas plus qu' « Easy Rider » de Hopper, pas moins que « The Arrangement » de Kazan — mais il est aussi — et il est là, son avantage — « fidèle » à un juste usage rhétorique des figures de la rétention : le décalage historique et paradigmatique entre ces deux images de l'Amérique et ces deux manières de se raconter elle-même, entre ces deux formes de la forme et ces deux formes du contenu : mouvement sinueux et hautement formalisé qu'est le mouvement particulier de « Model Shop ».

A ce point-là, nous pourrions nous demander : Comment joue l'Imagination chez Demy ? A rebours des constantes de son Contemporain, le Cinéma : luxueusement pendant une décade en

France (la décade qui a vu apparaître les méthodes de production de la « Nouvelle Vague »), pauvrement à Hollywood. Que ces alternances soient préexistantes à Demy n'empêche pas l'interrogation sur le fait même de son choix. Une idée, toujours fuyante et comme muette, jamais dite explicitement par l'œuvre de Demy, préside, croyons-nous, à ces ressorts productifs : l'idée de perversion. Perversion, dans ce cas, des instruments d'un cinéma consommé en instruments d'un cinéma produit, effectuée d'une façon patiente et affectueuse, préoccupée surtout de maintenir, en l'amplifiant, en le réordonnant, en le répétant avec une discrète opiniâtreté, le Mythe ; effectuée d'une façon telle que l'Œuvre non seulement englobe (s'enroule) progressivement (régressivement) (sur) soi-même, dans son devenir, mais en même temps se propose tacitement comme déviation (commentaire) du Cinématographe dont elle fait partie.

Nous disions « collision silencieuse ». Maintenant, nous voulons insister sur ce terme de silence. « Model Shop » est construit comme film muet, c'est-à-dire sans parole, film où la parole est réduite à la fonction du geste, nivellée avec la musique de la radio de la voiture ou du juke-box ou avec le martèlement assourdi des puits de pétrole de Venice, **pendant les trois premiers quarts de son parcours,** pour culminer dans une coda sonore où la parole comme confession (de Lola à George, de Gloria à George, de George à Barbara) occupe la scène jusqu'à la vider pratiquement (culmination qui ressemble à celle de « La notte » d'Antonioni). Autour de cette dialectique de musique (et, métaphoriquement, photographie) comme compression aliénante et parole comme décompression, circulent d'autres films du même auteur (« Lola » et les films musicaux apparaissant ainsi comme objets d'aliénation totale) ; les matériaux de celui-ci (radio, caméra photographique — et par extension cinématographique — : musique, image/parole) ; et, enfin, ses personnages: Lola comme tache blanche aveuglante, extrême fantaisie de George.

Lola est, comme Demy la qualifie avec une curieuse acuité, un personnage « très accessoire ». Accessoire non seulement comme synonyme de secondaire (2), mais aussi comme objet qui accompagne utilement les autres personnages, en les servant ; et aussi comme accès à une autre chose.

De son utilité : avant sa rencontre avec George et la crise provoquée et momentanément résolue avec ce point de fuite dans l'aliénation-lucidité (Lola est disparue encore une fois) qui clôt le film, Lola est le terme, le point limite des autres personnages : indifférente, solitaire, aliénée par l'argent, devenue marchandise, et cætera. D'une certaine façon, elle **sert** d'exemple à George : *d'une totale étrangeté physique* que préfigure celle des autres personnages, encore partielle et convulsive (cf. sa fixité sous les flashes avec la mobilité ininterrompue de George) ; exemple limite et déjà inversé vers lequel les autres s'approchent interminablement.

De son caractère d'accès : dès son apparition, Lola ne se présente pas comme un élément parmi tant d'autres pour George : comme Gloria, ou Jay, ou Barbara, ou n'importe quelle autre locataire du Model Shop, mais — désincarnée, dans ses blancs attributs emblématiques de mort — comme une image autour de laquelle nous pourrions répéter : déplacement, change, transition. Image déplacée, qui fait le vide autour et qu'à travers une voie négative on écoute ainsi : « There is no home here. There is no security in your mansions or your fortresses, your family vaults or your banks or your double beds. Understand this fact, and you will be free. Accept it, and you will be happy ».

Eduardo DE GREGORIO.

(1) Ironiquement déplacés vers cette « entreprise-dans-l'entreprise » qu'est le Model Shop proprement dit : parodie des « Parapluies » ou des « Demoiselles », de ses lieux mêmes.

(2) Secondaire par rapport à quoi, à quel centre ? Objet anormal, « Model Shop » ne peut établir ou énumérer ses parties avec fixité, mais seulement leur fonction à elles, et que dans son mouvement les traîne en les modifiant : précisément, Lola.

La nuit blanche du sens

FUOCO ! (FUOCO !) Film italien de Gian Vittorio Baldi. **Scénario :** Gian Vittorio Baldi. **Images :** Ugo Piccone (16 mm noir et blanc gonflé). **Musique :** Franco Potenza. **Montage :** Cleofe Conversi. **Interprétation :** Mario Bagnato (l'homme), Lydia Biondi (sa femme), Giorgio Maulini (le carabinier). **Production :** Gian Vittorio Baldi, IDI Cinematografica, 1968.

Le désir à l'œuvre.

Il y a de l'exercice de style dans « Fuoco ! » : comment mettre en scène un homme, enfermé volontairement dans sa maison, accomplissant avec une froide détermination les actes les plus dénués de sens, sans que **jamais,** à aucun moment, la folie n'intervienne comme excuse justificatrice de ce comportement, comme l'alibi du « suspens » qui se trouve déclenché, alors qu'elle constitue la seule explication plausible (médicalement), et le point de départ même du film. Mais, outre que l'exercice de style pourrait bien se révéler un jour moins méprisable qu'on le croit trop souvent (l'intolérable, en effet, c'est qu'on ne peut pas cerner l'exercice de style puisqu'il *ne veut* délibérément rien exprimer, ce que le pragmatisme bourgeois a beaucoup de mal à supporter), il a ici le pouvoir de débarrasser le regard de toute impureté (sous forme de diagnostic à faire) pour ne plus lui soumettre qu'un pur **gestuel,** libre de toutes motivations. Par là, Baldi échappe entièrement au piège bien connu qui invalide tant de propos sur la folie tenus en toute bonne conscience de l'autre rive, et qui, n'appréhendant que l'apparence de ce qu'ils ne peuvent par force connaître, restent définitivement étrangers à leur objet. Dans « Fuoco ! » il ne s'agit jamais de mesurer la folie, ni même de la rendre pathétique ou révélatrice de quelque chose : elle existe simplement (on pourrait dire tranquillement), obligeant l'environnement à tenir compte de cette existence et à se familiariser avec elle. D'où le complet abandon de la dimension causale : n'est mise en scène que la dépense d'énergie, en tant que mouvement destructeur vide et infini (que rien ne fixe) ; consumation insensée ne permettant qu'une identification ultime : celle de la folie et du Désir. Analogie d'autant plus pertinente que l'une et l'autre se trouvent en deçà de toute Loi et que la Société les frappe du même interdit dont elle recouvre tout ce qui lui échappe comme irréductiblement Autre : à la transgression « naturelle » du désir ne peut faire suite que la répression. Or, tout du long, le film épouse la logique du désir, c'est-à-dire que sa (provisoire) mise en liberté implique la disparition de tous ses points d'ancrage intermédiaires (signifiés), et aussi de toute opposition intérieure. La répression ne se manifeste que comme un référent de l'image, dans la mesure où le désir ne peut être saisi dans sa solitude mais est indissociable des couples désir/transgression et désir/répression.

Absente de la majeure partie du film, la répression est pourtant vivement souhaitée par le spectateur : en censurant ainsi le désir « à l'œuvre » sur l'écran, celui-ci utilise la seule défense qui lui reste face à l' « agression » dont il est l'objet. Nous allons voir que cette agression (la présence du désir) prend diverses formes dans « Fuoco ! », et que par l'une d'elles, c'est un point essentiel qui se trouve touché.

Le non-lu.

Epreuve visuelle et auditive tout d'abord, meurtrissant sans cesse l'œil comme l'oreille : détonations, brusques déplacements, heurts, cris, silences lourds, fausses accalmies suivies d'autres convulsions ; et aussi, changements de rythmes, violence des contrastes lumineux... Toute une rhétorique de la douleur, lancinante ou brutale, est ici développée et trouve dans l'image filmique son véhicule privilégié. Cette aptitude à torturer que Baldi retrouve au cinéma n'est pas, d'ailleurs, sans évoquer tout un courant de la *modernité cinématographique qui se*

fonde en premier lieu sur une essentielle perversion des rapports entre l'œuvre et le spectateur, et qu'on pourrait nommer « rapport de fascination négative » en ce sens que la fascination n'est plus liée à la jouissance directe et « saine » que procure l'image comme dans le « féérisme » hollywoodien, mais au contraire à la licence qui est donnée à cette image de torturer le spectateur, comme si sa passivité de « regardant immobile et solitaire » entrait alors en jeu, le désignant implacablement comme inquiétude mais consentante victime, ou encore partenaire insatisfait, cherchant un nouvel horizon du plaisir dans ce jeu pervers où il se trouvera secrètement humilié et meurtri, dans l'obscurité complice de la salle. A cette violence contenue, fascination érotique du Mal et par le Mal, participent aussi bien, mais de différentes manières, Straub, Garrel, Deval, Fleischmann, Bertolucci, ou Baldi (et avec plus d'ambiguïté Polanski).

Cet acte érotique qui consiste à **excéder** la disponibilité du désir qui se manifeste chez le spectateur, Baldi, tout au long de son film le prolonge diversement, mais principalement en insistant sur le sentiment de **manque** que fait naitre la représentation du spectacle pour le désir du spectateur. Au niveau le plus élémentaire de la vision, le manque intolérable, essentiel, c'est quand la possibilité de déchiffrer l'image, soudain, par on ne sait quelle aberration, fait défaut. Lire la folie, c'est encore, d'une certaine manière, **se rassurer** (donc jouir de l'image) : d'abord parce que désigner le mal, c'est le fixer précisément et par là préserver de toute contagion le reste du groupe (ce qui est le rôle du sorcier selon Lévi-Strauss) ; ensuite parce que représenter la folie, c'est déclencher un processus de lecture, qui présuppose la possibilité même de la formation du sens chez le spectateur, ce qui est justement un mécanisme antithétique de la folie. Au contraire, ne plus montrer la folie comme un écart différentiel, la suivre sereinement comme une action « neutre » n'offrant jamais de signifié immédiat à l'attente du spectateur (ni haine ni amour vis-à-vis de la femme, aucun plan pour tenir, aucune cible particulière), c'est perturber gravement la lecture de celui-ci. Naturaliser la folie, ici, c'est soustraire violemment au spectateur l'indispensable appui : sa vision n'est plus une appropriation cognitive du monde puisque le « donné à voir » ne recoupe plus un « donné à lire » (d'où l'appel à la répression comme réintroduction d'une dualité, c'est-à-dire du sens).

A ce point, la difficulté extrême, insurmontable presque, était d'introduire dans le récit des éléments supplémentaires qui ne débouchent jamais sur une véritable situation conflictuelle. Or, ici, la « déception » du spectateur est d'autant plus vive que le nouveau personnage en jeu (le policier) est justement celui dont on attendait une opposition. Car un uniforme policier n'est jamais neutre : il renvoie toujours à une opposition de forces contradictoires, donc à une dualité (et pouvoir identifier et opposer, différencier le même de l'autre, c'est bien la condition préalable à toute lecture). Mais la présence du policier ne crée aucune autre alternative véritable : sa parole ne contient aucune menace (l'Ordre face au Désordre), ses actes ne manifestent aucune cohérence ou efficacité particulière (la Raison face à la Déraison). Il reste tout au long du film en dehors du jeu, curieusement inefficace (quitte à devenir actif, c'est-à-dire lisible, une fois le forcené débusqué). Ainsi, non seulement la venue du policier ne modifie pas la situation, mais elle entérine l'état de fait, elle normalise la perturbation (village, lecture).

Ainsi l'absence de conflit équivaut à la fois à une extension infinie du désir à l'œuvre et au blocage de la lecture chez le spectateur ; d'où son attente de la répression, puisque le musellement de ce désir non-censuré avec lequel il ne peut s'identifier déterminera pour lui la re-production du sens. Mais la répression entrant en jeu, le film s'achèvera aussitôt. Entre-temps « Fuoco ! » aura donné au cinéma l'un de ses rares instants-panique : une lecture, soudain, suspendue. — Pascal KANE.

Tentons de rassembler ici les éléments épars d'une problématique, des plus actuelles, que le texte précédent, vieux de plus d'un an, et pour l'entrevoir cependant, ne faisait que frôler : le rapport entre la lecture et le plaisir esthétique. Reprenons, à cette fin, quelques-uns des points ci-dessus énoncés :

1° La sortie de la problématique du sujet qu'impose la non-identification absolue du spectateur au personnage dont chaque action ne peut être lue que comme pure dépense, dilapidation.

2° L'absence d'un plaisir de « détente », ou si l'on veut, sa réalisation continûment différée par le film.

3° L'impossibilité, **dans ces conditions**, d'un fonctionnement « normal » de la lecture.

« Le « créateur » nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir purement esthétique qu'il nous offre dans la réalisation de ses fantasmes. On appelle prime de séduction ou plaisir préliminaire, un pareil bénéfice de plaisir qui nous est offert afin de permettre la libération d'un plaisir supérieur, émanant de sources psychiques bien plus profondes. Je crois que tout le plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente ce caractère de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions ». (Freud, cité par J.L. Baudry dans son texte « Freud et la création littéraire »).

L'opposition de Freud entre « jouissance supérieure » et « plaisir préliminaire » repose sur la conception que l'œuvre est engendrée par le fantasme qu'elle tente de représenter. Puisque l'œuvre n'est qu'une représentation dont la fonction est de procurer du plaisir, le sujet s'y trouve dans une position centrale : c'est à lui qu'incombera cette tâche d'être le « support » de ce plaisir (celui de l'auteur comme du spectateur).

Dans « Fuoco ! », le refus de faire du personnage un sujet ainsi défini aura donc comme conséquence l'absence de ce plaisir de soulagement ; c'est donc bien un autre mode de lecture qui doit être envisagé.

Ce plaisir supérieur, on voit aussi qu'il n'est que le produit d'une révélation ultime à laquelle l'œuvre doit aboutir. Toute lecture dirigée vers un tel plaisir se trouve donc en quête d'un signifié dernier et essentiel : l'acte de lecture se trouve pris dans un mouvement à sens unique qui l'aveugle sur tout ce qui échapperait à cette finalité précise. D'où ce que nous appelions « non-lecture » dans le texte précédent et qui n'est que la lecture non finalisée d'une image dégagée du devoir de représenter un sujet et qui ne propose en fait de sens que celui de sa propre consumation. Lire un film aujourd'hui c'est aussi, et de plus en plus, cela.

La vie au travail

AGONIA (AGONIE). Film italien de Bernardo Bertolucci. **Scénario** : Bernardo Bertolucci, inspiré de la parabole biblique du Figuier Stérile (idée de Puccio Pucci et Piero Badalassi). **Images** : Ugo Piccone (Techniscope, Technicolor). **Conseiller** : Lorenzo Tornabuoni. **Montage** : Roberto Perpignani. **Assistants réalisateur** : Gianluigi Calderoni, Michelle Barbieri. **Directeur de production** : Armando Bertuccioli. **Interprètes** : Julian Beck (le mourant), 24 acteurs du Living Theatre, Milena Vukotic (l'infirmière), Giulio Cesare Castello (Don Giulio), Romano Costa et Adriano Aprà (les acolytes). **Durée** : 25 mn. **2e épisode** du film « Amore e rabbia » (« La Contestation »). **Production** : Carlo Lizzani, Castoro Film s.r.l. (Rome), 1967, pour Italnoleggio, 1969. **Durée totale** : 105 mn.

« Vis-à-vis des déclarations et affirmations foncièrement trompeuses des gens d'une part, vis-à-vis du caractère complexe et impénétrable de leurs actions d'autre part, le geste a deux avantages. D'abord, on ne peut le contrefaire que dans une certaine mesure et cela d'autant moins qu'il est plus banal et plus habituel. Ensuite il a, au contraire des actions et des entreprises des gens, un début définissable et une fin définissable. Cet aspect strictement, carrément délimité, de chaque élément d'une attitude, qui apparait cependant comme un tout dans un flot vivant, est même un des phénomènes dialectiques fondamentaux du geste. Nous en tirons une conclusion importante : nous retenons d'autant mieux les gestes que nous interrompons plus fréquemment celui qui

les fait. C'est pourquoi l'interruption de l'action a un rôle de premier plan dans le théâtre épique. » (1)

Il y a eu beaucoup de films sur le théâtre depuis 1967 ; dans les meilleurs (pour s'en tenir à l'Italie, par exemple, le méconnu « I visionari » de Maurizio Ponzi), ce qui se passe n'est évidemment pas un jeu de contrepoint entre film et théâtre mais l'établissement d'une deuxième scène, d'un nouvel espace. Il s'agit aussi — entre autres — de cela dans « Agonia ». Bertolucci entend raconter ici l'agonie d'un homme ; et pour cela, faire coïncider temps réel et temps filmique. Occasion de réaliser le film total, le plan-séquence ininterrompu, dont il rêve à cette époque, solution-limite imposée pour conserver au film d'une agonie mimée la vérité des actualités. Faire des actualités à partir d'un principe de fausseté, l'imitation de la mort, donc — par jeu des contraires — représenter la mort de la manière la plus fausse, la plus dilatée dans le temps et l'espace : par le théâtre. Ces actualités sont un film sur le Living Theatre.

Le film est né d'un enthousiasme : pour le Living, vu à Paris en 1964, et qui est une révélation en Italie seulement en 1966-67 (2). En quoi est-il supérieur à la somme de ses composantes, mieux qu'un documentaire bien tourné (en admettant la possibilité de cette hypothèse, peu vérifiable et peu vérifiée), en collaboration avec et sur le Living ?

Au centre du travail des films de Bertolucci se trouve la destruction de chaque étape par une étape suivante contradictoire. En cela, B.B. est plus proche de Brecht que d'Artaud ; le Living ici lui sert de matériau au même titre que des formes populaires ou anciennes ont servi pour les poèmes ou travaux dramatiques de Brecht. Il semble que le tournage, à ce stade, ait été relativement harmonieux (que les difficultés se soient présentées comme intégrées au film), la seule collaboration envisagée consistant à ne pas redoubler la virtuosité de l'ensemble théâtral par des caractéristiques analogues dans le travail du filmage ; que l'opposition entre une volonté initiale de rigueur et une inspiration baroque ait déjà été résolue à ce stade, au moins autant que par le montage répondant à un projet différent.

Le Living n'est pas pris en tant que phénomène extraordinaire, comme force révolutionnante ayant une vie autonome, mais est cité, comme déjà culturalisé (sa condition exacte), presque comme à l'intérieur d'une histoire cadre. Ce qui n'exclut pas complicité ou tendresse, mais sans que la moindre assimilation soit permise entre son « message » et celui du film ; il est presque utilisé pour dire le contraire de ce qu'il veut dire. La place du théâtre dans le film est ainsi définie : ce n'est pas un des pôles entre lesquels le protagoniste flotte, mais un intermédiaire possible entre la mort (l'absence de vie) et la réalité. On constate d'ailleurs que la tentative du Living échoue, comme la mise en scène de Jacob avec ses élèves.

Cette lucidité n'a sans doute pas existé à toutes les étapes du « Fico infruttuoso-Agonia ». Elle n'a pu naître que du rapport entre les différentes étapes, et le film en progressant a transformé sa propre conscience du théâtre.

A défaut du plan-séquence ininterrompu, on a donc des plans monolithiques, avec de longs travellings latéraux ou sinueux, filmant les membres de la troupe au travail comme Rivette Kalfon et sa troupe, Straub ses musiciens, installant leur scène dans le temps et non l'espace du film, pour y faire entrer Julian Beck qui finit par les retenir dans son espace, équilibré et frontal.

Volonté de dépasser les fantasmes de l'impuissance et de la mort, de les réduire à des fantasmes, « Agonia » est une transition indispensable pour détruire « Prima », pour arriver à « Partner ». Pour filmer des fantômes, il faut des personnes vraies, pour des hallucinations des sons enregistrés directement (pour la première fois dans le cinéma italien), pour la mort un théâtre vivant. Destiné à choquer le public, à le contraindre par la violence à se découvrir lui-même comme public, « Agonia » ne peut après trois ans qu'être accueilli avec l'intérêt émoussé que peut encore susciter le Living, sans même qu'on ait posé la question d'une divergence possible entre le travail de la troupe et celui du film. Il est en effet inconcevable à un autre moment qu'en 1967, où l'Italie n'avait pas encore constaté la réalité de tels fantômes, cet aveuglement témoignant de l'agonie de la vieille Europe catholique (aveuglement et agonie déjà reconnus au terme de la Route du pétrole, dans la capitale sud-allemande de la contre-réforme). La fonction du film, à cette date et à cet endroit, était de constater leur réalité, lorsque Castello et Aprà les enjambent précautionneusement, comme les gens dans la rue crieront dans un instant à Jacob de sauter de la fenêtre. La suite, bientôt. — Bernard EISENSCHITZ.

(1) W. Benjamin, « Etudes sur la théorie du théâtre épique ».

(2) Ce n'est qu'en avril-mai 1967 qu' « Antigone », les « Mysteries » et « Les Bonnes » sont joués à Rome.

L'ENFANT SAUVAGE. Film de François Truffaut. **Scénario** : François Truffaut et Jean Gruault, d'après « Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron » (1806) par Jean Itard. **Images** : Nestor Almendros (noir et blanc). **Cameraman** : Philippe Théaudière. **Son** : René Levert. **Montage** : Agnès Guillemot. **Décors** : Jean Mandaroux. **Assistant-réalisateur** : Suzanne Schiffman. **Musique** : Antonio Vivaldi, dirigée par Antoine Duhamel. **Costumes** : Gitt Magrini. **Directeur de production** : Claude Miller. **Producteur délégué** : Marcel Berbert. **Interprétation** : Jean-Pierre Cargol (« Le Sauvage » Victor de l'Aveyron), François Truffaut (le docteur Jean Itard), Françoise Seigner (Madame Guérin), Paul Ville (le vieux paysan), Jean Dasté (le professeur Philippe Pinel), Pierre Fabre (l'infirmier), Claude Miller (le citoyen Lémeri), Annie Miler (la citoyenne Lémeri), Jean Gruault (un visiteur). **Production** : Les Films du Carrosse - Les Productions Artistes Associés, 1970. **Distribution** : Artistes Associés. **Durée** : 1 h 30 mn. **Cf. ce numéro, p. 26 à 32.**

LA HORA DE LOS HORNOS (L'HEURE DES BRASIERS). Film argentin de Fernando Ezequiel Solanas. **Scénario** : Fernando Solanas, Octavio Getino. **Images** : Juan Carlos De Sanzo, Fernando Solanas (16 noir et blanc gonflé en 35). **Son** : Octavio Getino. **Assistant réalisateur** : Gerardo Valleio. **Directeur de production** : Edgardo Pallero. **Production** : Fernando Solanas, Groupe Cine-Liberación (avec la collaboration pour la finition de Ager Film - Rome), 1966-1968. **Distribution** : Etoile Distribution. **Durée** : (première partie) 95 mn, (deuxième partie) 125 mn. (La deuxième partie a été depuis la première sortie augmentée de 30 mn, pour des coupes de 10 mn.) **Cf. ce numéro, p. 33 à 37.**

Errata

Nous avons relevé un certain nombre de coquilles dans notre numéro « Russie années vingt (1) » ; renonçant à signaler celles dues simplement à des transcriptions différentes de l'alphabet cyrillique, nous nous contentons de mentionner ici les inexactitudes factuelles et d'ajouter quelques précisions manquantes :

— *p. 6, légende de la photo* : il ne s'agit pas d'une affiche, mais de la couverture, consacrée à « La onzième année », de la revue « Sovietskoïe Kino » (n° 1, 1928).

— *p. 25, légende* : l'opérateur du plan de Lénine est Youri Jeliaboujsky.

— *p. 43, col. 1, ligne 7* : Eisenstein a dessiné les décors et costumes pour plus d' « un ou deux » spectacles du Proletkult.

— *p. 54, col. 2, l. 7-8* : une ligne ayant sauté, on rétablira comme suit la liste des collaborateurs de « Poetika Kino », préfacé par Choutko : Tynianov, Eichenbaum, Chklovski, Mikhaïlov et Moskvine (« Le rôle du caméraman dans la réalisation du film »), Piotrosski, Kazanski.

— *p. 89, col. 2, l. 9-10* : l'appréciation de l'essai d'Eisenstein « Celle du milieu » était basé sur la lecture de l'adaptation et réduction que celui-ci en avait effectué pour l'édition en langue anglaise (dans « Film Form »), des années plus tard ; la remarque sur son « ton embarrassé » est donc nulle et non avenue.

— *p. 106, légende* : l'acteur est F. Koumeïko.

— *p. 108, légende* : photo du bas, à gauche : S. Guérassimov.

— *p. 113, légende* : il ne s'agit pas de Sophie Magarill, mais de Loudmilla Semionova, qui fut une célèbre vedette de café chantant, la femme de Foregger, et qui joue aussi dans « Un débris de l'empire » de F. Ermler.

— *p. 115, col. 2* : en 1918, ajouter : première représentation de « La Prise du Palais d'Hiver », sur les lieux de l'action, pour le premier anniversaire de la Révolution.

— *p. 116, col. 3* : « Littérature et révolution » de Trotsky doit être reporté à l'année 1924.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 15 avril au 9 juin 1970

17 films français

Amougies European Music Revolution. Film en noir de Jean-Noël Roy et Jérôme Laperrousaz, avec Don Cherry, « Pink Floyd », « Soft Machine ».

Amougies Music Power. Film en noir de Jean-Noël Roy et Jérôme Laperrousaz, avec Frank Zappa, The Art Ensemble of Chicago.

A propos de la femme. Film de Claude Pierson, avec Marie-Christine Auferil, Marlène Alexandre, Jean Perrin, Astrid Frank.

L'Aveu. Film de Costa-Gavras, avec Yves Montand, Simone Signoret, Gabriele Ferzetti, Michel Vitold.

Quelques repères simplement, en attendant une critique du film dans le prochain numéro : *L'Aveu* (*paradoxalement ?*) pose le problème du *non-dit* au cinéma, problématique spécialement importante dans le cas particulier du cinéma politique.

Le stalinisme, ici dénoncé dans l'*un* de ses aspects, fonctionnant en tant que système idéologico-politique répressif sur le mode du secret, par l'arbitraire, le tu, le refus des raisons, la violence faite à tout discours (soit faussé ou truqué, soit ignoré, soit tué), on voit que c'est à plusieurs niveaux (celui de la fiction, celui de la narration, celui du rapport à l'Histoire) que le *non-dit* fait problème dans tout film sur le stalinisme. — J.-L. C.

Le Cœur fou. Film de Jean-Gabriel Albicocco, avec Eva Swann, Michel Auclair, Madeleine Robinson.

Le Dernier saut. Film d'Edouard Luntz, avec Maurice Ronet, Michel Bouquet, Cathy Rozier.

Le Désirable et le Sublime. Film de José Bénazéraf, avec Ludia Lorens, Robert Audran, Henri Pléguay. *Cf., sur la notion de* « *godemiché dominant* », J.N. à propos de « La Mort trouble », n° 220-221, et article à paraître.

Du soleil plein les yeux. Film de Michel Boisrond, avec Renaud Verley, Florence Lafuma, Bernard Lecoq.

L'Eden et après. Film d'Alain Robbe-Grillet, avec Catherine Jourdan, Pierre Zimmer, Lorraine Rainer. Cf. supra, « Le Désirable et le Sublime ».

Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause ! Film de Michel Audiard, avec Annie Girardot, Bernard Blier, Mireille Darc, Sim, Catherine Samie.

Les Libertines. Film de Dave Young, avec Robert Hossein, Marisa Mell, Ettore Manni.

La Peau de Torpédo. Film de Jean Delannoy, avec Stéphane Audran, Frédéric de Pasquale, Lilli Palmer, Zlaus Kinski, Michel Constantin, Noëlle Adam.

Le Petit bougnat. Film de Bernard T. Michel, avec Claude Amazan, Isabelle Adjani, Vincenzo Sartini.

Le Pistonné. Film de Claude Berri, avec Guy Bedos, Yves Robert, Rosy Varte, Claude Piéplu, Georges Géret.

Comme dans les précédents films de Berri commande *ici* un segment autobiographique matriciel (évidemment réécrit par la fiction : et l'étude de ce travail viserait la spécificité de Berri dans le cinéma français, dont Truffaut et Demy) : le temps du régiment. Mais dans la mesure où ce « fonds vécu » engrène moins que ne le faisaient les précédents (enfance, adolescence-famille) sur la réserve des souvenirs mythifiants/mystifiés, il autorise moins d'investissements sentimentaux, casse le jeu d'équilibre et de complicité entre tendresse et ironie, critique et complaisance où se plaisait beaucoup Berri, introduit violence et gêne. La substitution à la cellule familiale et aux rapports interfamiliaux (sur-déterminés dans *Mazel Tov* par la différence des classes sociales, celle-ci résolue par le mariage et surtout la religion) d'une instance parentale caricaturale (la « famille » du régiment) où s'exacerbent (au lieu de s'aplanir, comme le croient les idéologues du service militaire) les différences sociales et où prend corps le conflit individu-société, conduit le film à opérer une critique, infiniment plus virulente que celle de tous vaudevilles militaires, d'un certain nombre de conduites sociales, de comportements collectifs de type *délirant* (dont le rôle de B.B. comme référent universel), décrits dans leur sinistre fonctionnement à vide avec d'autant plus de force que le « héros » y est en quelque sorte impliqué par une cascade d'*actes manqués*, de lapsus sociaux (le « piston » qui ne marche pas, B.B. qui ne vient pas, la nuit au bordel, la perte du fusil, etc.) tels qu'il est en situation totalement passive, *absent*, et pourtant victime des mécanismes répressifs. D'ailleurs, tout le film fonctionne sur ce principe du « raté » : la fiction s'organise comme chaîne de *déceptions*, de faillites, d'échecs : jusqu'à la guerre au travers de laquelle le héros passe *sans trop s'en apercevoir* (et ce n'est pas non plus la « vraie » guerre, celle d'Algérie, mais celle du Maroc), toute sa période militaire jouant elle-même finalement comme cassure et trou, puisqu'à son retour au civil, il rompra avec sa fiancée (= passé, adolescence, « avant »). Systématique du *décalage* qui s'inscrit encore par un commentaire double, dit tantôt par Bedos et tantôt par Berri, et dont la fonction est d'accuser la distance, le *hors-jeu* du personnage, en même temps que de situer les épisodes du film comme ceux d'un mauvais rêve subi mais non compris, qui ne prend toute sa mesure (dérisoire) et tout son sens (grave) qu'à la dernière scène : l'ami, l'autre, lui, revient d'Algérie avec le sourire, mais amputé. — J.-L. C.

Pour un sourire. Film de François Dupont-Midy, avec Marina Vlady, Bruno Cremer, Philippe Clay, Florence Bolland.

Sabra. Film de Denys de la Patellière, avec Assaf Dayan, Akim Tamiroff, Gila Almagor, Jean Claudio.

La Vampire nue. Film de Jean Rollin, avec Olivier Martin, Maurice Lemaitre, Caroline Cartier, Michel Delahaye.

Le précédent film de J. Rollin (*Le Viol du vampire ; La Reine des vampires*) cherchait à « rénover » les thèmes classiques du vampirisme (opération qui méconnaissait que cette thématique repose tout entière sur un *déplacement* des images du corps — la veine jugulaire comme métaphore du sein — : dans la plupart des films de vampires, le strict des costumes romantiques ou victoriens facilitait ce déplacement ; à l'inverse, dans *Le Viol du vampire*, la covisibilité du cou et du sein ne manque pas de le brouiller).

La Vampire nue, au contraire, tente de les *remplacer*, en évacuant le thème du vampire au profit de celui du mutant. Cette évacuation, dite ou annoncée plutôt que montrée, semble, dans sa difficulté à s'articuler (ce qui produit, au cours de la vision du film, un fort curieux « décrochement », l'endroit précis où le récit cesse d'être intelligible paraissant insituable), se désigner comme une grande dénégation, et donne le film tout entier à lire comme un délire politique honteux. (Qui sont ces mutants ?) — P. By.

15 films italiens

Amore e rabbia (La Contestation). Film de Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Marco Bellocchio, avec Tom Baker, Julian Beck et le Living Theatre, Ninetto Davoli, Nino Castelnuovo, Marco Bellocchio. Voir n° 193 « L'Evangile selon Jean-Luc », n° 194 « Le Monde entier dans une chambre » et « Tourner avec Bertolucci », n° 215 « Berlin 69 ».

A une exception près, ce film à sketches confirme que la dimension de l'épisode ne permet pas de développer plus d'une idée, celle-ci épuisée une fois que son auteur l'a racontée en une phrase. C'est le cas de l'épisode Pasolini (N° 3), d'une paresse inhabituelle même chez l'auteur de *Teorema*, et sur lequel lui-même a dit des choses bien plus intéressantes que le film (numéro de « L'Avant-Scène » sur *Edipo re, etc.*) ; et du Lizzani (N° 1), qui se contente de démarquer l'idée de l'épisode de Bolognini dans *Les Sorcières* (*Senso civico*), avec une réalisation et un montage tellement ridicules qu'on les croirait parodiques, si on ne connaissait pas le personnage. Le Bellocchio est plus habile, parce que destiné, de façon parfaitement délibérée, au public du « Figaro » ; la sélection du « Nouvel Observateur » ne s'y est pas trompée, qui en fait l'éloge. On peut maintenant reconnaître que Bellocchio n'a pas le talent qu'on lui a prêté, on ne peut pas lui refuser, dans cette entreprise d'escroquerie des étudiants (appelés à participer créativement à ce qu'ils prennent pour une satire gauchiste du révisionnisme, du réformisme et de la police, et finalement mis dans le même sac), une conscience très nette de ses moyens et du public auquel il s'adresse : les plus bas.

L'Amore (N° 4) apparaît, par son caractère de mini-anthologie godardienne, comme film de crise, rappelant au service de la parabole qu'il illustre une série de procédés qui ne peuvent plus fonctionner aujourd'hui que comme citations de ce Godard « avant-dernière période » : ce point de vue archéologique est de plus requis par la forme de petit poème, tendre et nostalgique, sur la beauté des langues de la bourgeoisie, des terrasses fleuries du quartier Saint-Sulpice, des filles de la bourgeoisie. Film de pure jouissance où tout conflit s'efface devant une harmonie originelle (recherchée en vain depuis par les cinéastes de la mauvaise conscience bourgeoise, qui n'ont su qu'enlaidir Christine Guého et Catherine Jourdan), *L'Amore* se trouve dans cette perspective paradoxalement revalorisé ; mais indique aussi l'urgence d'une relecture, déjà, du Godard de 1967.

Sur le deuxième épisode du film (13 mn après le début), le seul qui importe vraiment pour nous, présenté d'ailleurs par un distributeur honteusement anonyme sous une forme mutilée (décalage du synchronisme de plusieurs secondes dans les premières minutes), voir dans ce numéro, p. 59. — B. E.

Due volte Giuda (Deux fois traître). Film de Nando Cicero, avec Antonio Sabàto, Klaus Kinski.

Ehi amico ! C'è Sabàta... hai chiuso (Sabata). Film de Frank Kramer (Gianfranco Parolini), avec Lee van Cleef, William Berger, Franco Ressel, Linda Veras.

Production Grimaldi, comme les trois premiers westerns de Leone : et c'est bien exactement au même genre de *produit*, distribué et consommé (massivement) de la même manière, que l'on a affaire ici. Quant à la réalisation, elle prétend à peu près à la même sorte d'efficacité : distanciation, surenchère, haute voltige rhétorique. Mais l'ostentation de ces manœuvres, que Leone avait réussi à instituer en même temps comme principe d'écriture (accusation des angles, géométrisation) et comme nécessité critique (accusation des manipulations idéologiques, par la mise en évidence d'un transfert entre Hollywood et l'Europe des contraintes de l'idéologie), ne se soutenait chez lui que d'un jeu « total » (épuisant, exhaustif), et aussi, follement « intelligent » (ambigu, cynique), entre l'efficacité et la dénonciation du spectacle. Avec Frank Kramer (d'ailleurs peu importe Frank Kramer, pseudonyme), vieux routier du Cinecittà passé en vingt-huit films obscurs du peplum au western via le film d'espionnage, on revient à des jeux plus anodins, où tous les coups sont joués d'avance dans le circuit offre-demande. « Sabata », ce n'est rien d'autre que tout *ce qu'on veut* : de la surenchère (« un suprême de western truffé à la dynamite », annonce une salle parisienne), et même de la politique, en veux-tu en voilà. — S. P.

Fuoco ! (Fuoco !). Voir n° 206 « Entretien avec Gian Vittorio Baldi » et « Autres films », et critique dans ce numéro p. 58.

Gli intoccabili (Les Intouchables). Film de Giuliano Montaldo, avec John Cassavetes, Britt Ekland, Gabriele Ferzetti, Florinda Bolkan.

L'isola delle Svedesi (Les Biches suédoises). Film de Silvio Amadio, avec Katherine Diamant, Ewa Green, Nino Segurini.

Odia il prossimo tuo (Le Salaire de la haine). Film de Ferdinando Baldi, avec George Eastman, Clyde Garner, Nicoletta Machiavelli.

Plagio (L'Amour à trois). Film de Sergio Capogna, avec Alain Noury, Mita Medici, Raymond Lovelock.

Piluk il timido (Le Justicier du Sud). Film de Guido Celano, avec Edmund Purdom, Peter Holden, Michaella Pignatelli.

Quella dannata pattuglia (Les sept bâtards). Film de Roberto Montero, avec Dale Cummings, Monty Greenwood.

Gli specialista (Le Spécialiste). Film de Sergio Corbucci, avec Johnny Halliday, Gastone Moschin, Sylvie Fennec, Françoise Fabian.

La relative réussite du *Grand Silence* tenait à un ou deux effets d'ablation (mutité de Trintignant, blancheur de la neige), à la perverse simplicité (au niveau du scénario) d'un manichéisme sans réserve et au couple Trintignant-Kinski. Malheureusement, il semble que Corbucci ait plutôt cru qu'elle était due à son talent personnel, d'où l'immonde salade de ce film-ci, véritable potlatch, entre les acteurs et le metteur en scène-scénariste, de nullité grandiloquente. Par là-dessus émerge l'idéologie fasciste de Corbucci (seulement latente dans le *Grand Silence*) : culte du héros / mépris des masses, y compris des marginaux, tel les hippies (!) introduits dans la fiction pour montrer clairement qu'il s'agit d'une œuvre pensante et politique sous les dehors populaires du western... — P. B.

Trentisei ore all' inferno (Trente-six heures en enfer). Film de Roberto Montero, avec Richard Harrison, Pamela Tudor, Alain Gérard.

Un esercito di cinque uomini (Cinq hommes armés). Film de Don Taylor, avec Peter Graves, James Daly, Bud Spencer, Nino Castelnuovo, Tetsuro Tamba

La vendetta di Spartacus (La Vengeance de Spartacus). Film de Michele Lupo, avec Roger Browne, Scilla Gabel.

Ventotto minuti per tre millioni di dollari (Un casse pour des clous). Film de Maurizio Pradeaux, avec Richard Harrison, Franca Polesello.

13 films américains

The Arrangement (L'Arrangement). Film d'Elia Kazan, avec Kirk Douglas, Faye Dunaway, Deborah Kerr, Richard Boone, Hume Cronyn, Michael Higgins.

L'Arrangement apparaît d'abord comme *somme* des thèmes, figures, choses de la vie et des films de Kazan. Plus : le roman d'abord, le film ensuite, se voulaient, et sont, réflexion en forme *d'inventaire* de l'auteur sur « sa » carrière sociale (celle, bien sûr, de son personnage, mais donnée comme exemplaire).

Ceci entraîne certaines conséquences :

1) Le *dénombrement* de ces thèmes, etc., peut sembler devoir être le moyen obligé de toute lecture informée du film (celle, disons, des cinéphiles).

2) Mais une telle opération de repérage, en raison même de la nature de bilan de *L'Arrangement*, ne peut viser que ce qui dans le film relève du

déjà-dit ; ce qui d'une part limite cette lecture à n'être que confirmation et redoublement d'un savoir déjà constitué, et d'autre part la fait insister en tant que répétition sur la nature répétitive du film.

3) L'effet produit par ce dénombrement redoublé, et en raison même de sa pertinence au film comme du *nombre* de références que le film met en jeu, ne peut être que d'accentuation de l'ensemble de ces références (thèmes, figures, situations, etc.) comme *redites* (moins atténuées que soulignées, indiquées, mises en lumière par les écarts, variations et transformations que personnages et situations ne manquent pas de connaître). Disons que de part en part le film est traversé par cette insistance à réinscrire en lui, et rebrasser, une foule d'éléments du discours des autres films.

4) Et ce ne sont pas des éléments de discours anecdotique (sinon, il faudrait parler non pas de redites, mais soit de « private-jokes », soit de radotage) : ce sont, constamment, des moments forts, scènes-clés, situations conflictuelles qui se trouvent repris et accumulés. En somme l'*essentiel* de *l'Arrangement* a déjà été dit dans *America, Splendor in the Grass, Wild River, East of Eden*, etc. ; les éléments moteurs de ces films se trouvent ici répétés et rassemblés comme dans un besoin frénétique et pressé de réappropriation, de condensation.

5) Alors, de ces drames et conflits tous kazaniens, c'est ici en quelque sorte une avalanche : le récit s'épuise par excès, pléthore, débordement (conflits du héros avec — son père, — sa femme, — sa fille, — son patron, — son frère, — ses relations sociales, — la société, — la nature, — l'enfance, — l'argent, — la Femme, etc.), et, en raison même de la multitude en question, s'épuise aussi par hâte, manque de temps narratif pour traiter ces chapelets de rapports et de drames autrement que très sommairement, et parfois caricaturalement (rôle de l'avocat, de l'épouse, de l'oncle, etc.) : ce qui n'était pas le cas dans les films d'où viennent ces séries fictionnelles, chacun étant centré sur une ou quelques-unes, et non, comme ici, fait de *toutes*. *L'Arrangement* fait donc figure de catalogue des problèmes kazaniens, où, en raison du nombre des articles, peu de place, quelques lignes seulement peuvent être consacrées à chacun. Le geste rassembleur, dans sa presse, aboutit à disperser et atomiser.

6) Tout ceci : surabondance et rapidité, contrecarre et même annule le projet du film : d'être le retour sur soi, l'examen de (mauvaise) conscience de Kazan (commencé dans *America*), projet ambitieux et grave. Le film est à l'image de son héros, perdu dans ses contradictions, noyé dans d'anciens conflits, pris de vertige.

7) Mais c'est l'un des traits du cinéma de Kazan que de ne pas craindre de prendre les plus grands risques, d'accumuler obstacles et difficultés (tendance suicidaire en l'occurrence carrément confirmée par la fiction elle-même : la réussite d'un suicide social comme commencement de la liberté). Difficultés ici d'autant plus insurmontables qu'elles naissent du besoin même de Kazan d'accumuler les preuves, les motifs, les explications de *ses* difficultés. — J.-L. C.

Beneath the Planet of the Apes (Le Secret de la Planète des singes). Film de Ted Post, avec James Franciscus, Linda Harrison, Charlton Heston, Kim Hunter, Maurice Evans, Victor Buono, James Gregory.

The Executioner (L'Exécuteur). Film de Sam Wanamaker, avec Georges Peppard, Joan Collins, Judy Geeson, Nigel Patrick.

The Haunted Palace (La Malédiction d'Arkham). Film de Roger Corman, avec Vincent Price, Debra Paget, Lon Chaney Jr, Barboura Morris.

Plus que les tics habituels des films fantastiques de Corman (château ; éclair et tonnerre ; fumigène à foison ; yeux et moustache molle du cabotin Vincent Price), *La Malédiction d'Arkham* montre une

utilisation relativement complexe du mouvement de caméra : celui-ci suit sans cesse les personnages (ce qui produit une apparente « fluidité » du récit, qui se soutient de la tradition hollywoodienne), et par là-même, il utilise le décor comme leur cadre ou leur cache (dissimulant ainsi son toc ou son arbitraire).

D'autre part, si la relation village/château est des plus classiques (cf. par exemple tous les *Dracula*), *La Malédiction d'Arkham* manifeste une recherche d'originalité en faisant du village un lieu d'horreurs au *même* titre que celles du château (il en résulte, des unes aux autres, une mystérieuse causalité qui finalement renforce la crédibilité de la « malédiction »).

On peut seulement regretter que l'adaptation ait perdu du texte de Lovecraft toutes les splendeurs phobiques (Mais là, Corman est moins à incriminer que C. Beaumont, moins à l'aise dans le fantastique que son habituel scénariste R. Matheson). — D. A.

Hot Spur (L'Eperon brûlant). Film de R.L. Frost, avec James Arena, Virginia Gordon, Joseph Mascolo.

Ce film ne mériterait ici aucun commentaire, sauf à voir en lui un (très *petit*) événement dans l'histoire des genres cinématographiques : ses prétentions sont en effet de cumuler ou de concilier le « nudie » et le western. Quels en sont les résultats ? Le principe fondamental du « nudie » classique est qu'autour de quelques scènes de nudités ou dénudations (1/4 h environ) s'organise une vague intrigue, le plus souvent débile (mais, à y regarder de près, extrêmement codée), et dont le rôle est, outre de fournir du métrage au film, d'installer son caractère frustrant. Ces films étant le plus souvent à petit budget, l'histoire se déroule dans des arrière-salles de cabarets plus ou moins crapuleux, et dans un style *rappelant tantôt* les *romans* d'espionnage, tantôt les photo-romans.

Il s'agit donc bien d'une tentative de transformation du « nudie », que de le costumer de l'attirail westernien (d'utiliser l'érotique de sa symbolique à des fins pornographiques), et de prendre les séquences de nus dans le réseau du schéma : scène traumatisante/humiliation/vengeance dont les usines italiennes se sont fait une spécialité.

Mais cela s'opère au prix d'une *méconnaissance* : les westerns italiens s'autorisaient d'une assimilation de la violence avec l'effet-de-violence (brutalité). Le « sex-western » *confond* violence, effet de violence et agression sexuelle ; il en résulte un divorce irrémédiable entre les scènes de « sex » et celles de « western », dont les bavardages insipides et dits avec ennui ne sont pas sans parenté avec ceux des séries télévisées.

L'important cependant, quant à ce travail par lequel le « nudie » transforme le western, c'est que cela est rendu possible par un *savoir :* c'est pornographique parce qu'on sait que c'est érotique. Ce redoublement (*montrer* comme tel ce qui est érotique) définit, plus que les dénominations génériques, la dimension de tout un groupe de films actuels : l'obscénité. — D.A.

The Kremlin Letter (La Lettre du Kremlin). Film de John Huston, avec Patrick O'Neal, Bibi Andersson, Richard Boone, Max von Sydow, Nigel Green, Dean Jagger, George Sanders, Orson Welles, Lila Kedrova, John Huston.

A la gratuité des intrigues de films d'espionnage actuels, Huston substitue l'entrelacs ; non pas comme fil conducteur d'une situation à la suivante, mais comme principe du microcosme dans lequel le film plonge. *The Kremlin Letter* est une réduction à l'absurde de *The Maltesse Falcon* (film), écrit dans une intention férocement satirique par Huston et Gladys Hill, mais où le rire se glace assez rapidement. Huston lui-même, dans les premières séquences donnant le départ de l'intrigue (et remplissant à peu près la fonction de Ray dans *Peking*), y tient le rôle de la vieille Amérique libérale : s'étant habillé pour la circonstance (lui, antimilitariste notoire) en amiral, il y dispose et décide du déferlement de violence aveugle qui va suivre, mais s'en lave les mains, en déclarant à l'exécuteur qu'il désigne le mépris le plus total dans lequel il le tient. Comme pour la plupart des films de cinéastes de l'ancienne génération (mais avec une intelligence bien supérieure à ceux-ci), on peut admettre qu'il s'agit de cinéma, et que Huston inscrit ici son travail (empêtré dans de nouvelles modes qui lui répugnent et regrettant le cinéma « propre » du passé), plutôt qu'un point de vue sur son pays d'origine. D'un bout à l'autre, le film se réfère d'ailleurs au cinéma plutôt qu'à l'idéologie, et son irréalisme confinant à l'invraisemblance a vite fait d'annuler les intentions possibles de la base littéraire ou productrice ; la vision d'une Moscou finlandaise, aux night-clubs style Castel trafiquant le hasch, les évolutions d'une série de Joel Cairo et de Casser Gutman, interprétés par quelques-uns des acteurs américains les plus connotés, Sanders, Boone, Welles, autour d'un protagoniste réduit à zéro sinon dans le sens où Jim Thompson l'entend (puisque ses activités d'espion se réduisent à quelques prouesses sexuelles), *renchérissent là-dessus. Le film de* Huston, à mi-chemin entre les « folies » (*The List of Adrian Messenger*) et les entreprises plus ambitieuses (*Reflections*, etc.), se décide à ne renvoyer qu'à lui-même, à être une suite nihiliste de rebondissements ne prouvant que l'inexistence de son référent politique. Ce qu'on serait tenté d'attribuer à l'évolution du rapport cinéma américain-idéologie américaine, sans que l'explication (pour mémoire, une référence à la nouvelle balkanique de Hammett « This King Business », suffirait à y faire réfléchir) ne puisse être admise encore comme nécessaire ou suffisante. — B. E.

M.A.S.H. (M.A.S.H.). Film de Robert Altman, avec Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerrit, Sally Kellerman. Voir dans ce numéro « Film/Politique », p. 33.

On peut utilement, sur ce film ultra-réactionnaire, confronter « l'ode aux joyeux soldats » d'Alexandre Astruc dans « Paris Match » (quelque chose d'assez ignoble) aux textes de Delfeil de Ton et Cavanna dans « Hara Kiri Hebdo », dénonçant l'abjection et la complaisance du produit. Ajoutons que cela fonctionne de la même manière que les films « médicaux », type *Les Internes :* par contraste : médecins confrontés à la mort, la pourriture, les corps décomposés, le sexe, *et réagissant par une* « belle indifférence qui n'en marque pas moins un grand respect de l'humain, etc. », un « cynisme apparent qui ne témoigne pas moins de l'amour de la vie et des autres, etc. », — guerre en plus, par quoi l'horreur est multipliée et le contraste — rassurant — renforcé. Ainsi, ceux qui quittent l'hôpital militaire font preuve de la même *nostalgie* pour le « bon vieux temps » (ici, la guerre de Corée) que les internes pour les salles de garde : on voit que le côté « dionysiaque » qui excite Astruc n'est rien d'autre que l'idéologie « supérieure » des carabins. — D. A.

More Dead Than Alive (Plus mort que vif). Film de Robert Sparr, avec Clint Walker, Vincent Price, Anne Francis, Paul Hampton.

Once You Kiss a Stranger (Histoire d'un meurtre). Film de Robert Sparr, avec Paul Burke, Carol Lynley, Martha Hyer, Peter Lind Hayes.

Patton (Patton). Film de Franklin J. Schaffner, avec George C. Scott, Karl Malden, Stephen Young, Michael Strong.

Ce qu'il y a de grave avec des films comme *Patton* (mais aussi bien *Isadora* ou *Les Choses de la vie*), c'est qu'on en arrive à la limite à se désintéresser de les *considérer sous l'angle de la normativité* critique. Car leur « qualité » mise à part — qu'ils soient plutôt « bons » comme *Patton* (bien photographié, bien interprété, bien mis en scène) ou plutôt « mauvais », tous ils relèvent d'une même volonté de situer l'exercice du cinéma dans une sorte de navigation à peu de frais (sans trop de questionnement), hormis quelques dépenses en conviction et savoir-faire, entre « la vie » (le vécu, les faits vrais, au besoin historiques) qui déjà, *par elle-même*, serait « pleine d'art » (de relief comme on dit, ou de sens) et « l'art », susceptible de rendre

compte de cette vie, pourvu qu'il trouve des *équivalences adéquates* de ce relief et de ce sens.

Volonté aveuglée et aveuglante qui réduit le cinéma à une pure fonction de redoublement mythologique, et dont certes ni la vie ni l'histoire ne se trouvent éclairés. En l'occurrence, la mythologie du Général Patton, « prima donna » de la Guerre de 40 et du Débarquement, Patton « old blood and guts », grand tacticien et mauvais diplomate, condottiere égaré au vingtième siècle — mythologie déjà constituée par quelques années de recul *journalistique* sur la guerre. Qu'en fait Franklin Schaffner ? Il la prolonge, il la fignole, et ce, encore une fois, avec pas mal de « bonheur ». La défaire n'est certes pas son intention. Tout au plus prendrait-il avec elle ce rien de distance respectueuse et de supériorité attendrie (« pulvis es »... « vanitas vanitatum »...) qui donne le bon coup d'œil sur les monuments. Et l'on sait quelle valeur de point de repère pour l'autosatisfaction il faut attribuer aux monuments guerriers.

Cependant il ne faudrait pas confondre l'effet de redoublement et de spécularité que l'on a ici avec une véritable contribution à de la création mythologique (c'est-à-dire à une manœuvre idéologique) comme on en a dans *Young Mr Lincoln* par exemple, où Lincoln est *institué* « le juste » par Ford dans la séquence de la fête, qui le montre et l'impose littéralement comme « celui qui tranche au besoin par un coup de force » — comme l'Amérique. L'esthétisme dans *Patton* enlève beaucoup d'efficacité à la manipulation. Mais il serait non moins erroné, sous prétexte des reculs que prend le film, par exemple avec le militarisme, d'y reconnaître une volonté (ou en tout cas une valeur) *critique*. Le rôle de George C. Scott dans *Dr Strangelove* (un peu semblable à celui qu'il incarne ici, et certainement pas par hasard car les mythes des acteurs se redoublent eux aussi — et rarement avec production nouvelle pour chaque rôle) renvoyait, au miroir des mythologies, une image du militaire autrement effrayante. — S.P.

Pretty Poison (Un bloc de fureur). Film de Noel Black, avec Anthony Perkins, Tuesday Weld, Beverly Garland, John Randolph.

The Secret of Santa Vittoria (Le Secret de Santa Vittoria). Film de Stanley Kramer, avec Anthony Quinn, Anna Magnani, Virna Lisi, Hardy Kruger, Sergio Franchi.

Where Were You When the Lights Went Out ? (Que faisiez-vous quand les lumières se sont éteintes ?). Film de Hy Averback, avec Doris Day, Robert Morse, Terry-Thomas, Patrick O'Neal, Lola Albright.

Zabriskie Point (Zabriskie Point). Film de Michelangelo Antonioni, avec Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor, Paul Fix.

En attendant une prochaine critique, indiquons ici les directions vers lesquelles elle aura probablement à s'exercer :

a) Même si M. Antonioni s'entretient de cette illusion, *Zabriskie Point* n'est pas une analyse ou une méditation politique : l'« Amérique » y est d'emblée fortement *représentée* (on pourrait y repérer nombre des clichés européens les plus actuels sur les Etats-Unis). S'il y était réellement question de subversion, le film serait d'une pauvreté assez déplorable.

b) Il y est plutôt question de *transgression*, par les relations diversifiées des deux personnages à la Loi comme telle, par le caractère romantique de leurs rapports jusque dans la phrase-fantasme « Faites l'amour et tout est repeuplé » dont la scène érotique est la mise en image (scène dans laquelle s'inscrit aussi la présence de la transgression par l'aspect vaguement pervers de l'amour décrit comme une lutte, lutte de corps blafards, aux teintes mortuaires).

c) Mais l'essentiel du film se situe sans doute au niveau de l'installation, transformation, remplacement des formules : le décor en tant que tel et son éclatement, le système de la couleur : ainsi, les jaunes et oranges du dernier plan, identiques à ceux du générique, introduisant dans le film une circularité. (A ce titre, *Zabriskie Point* renvoie moins au cinéma qu'à la peinture).

d) Cette circularité indique un (deuxième) sens : malgré le parallélisme superficiel de leurs situations (ils sont tous deux en « fuite », à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un qu'ils ne trouvent pas), si la jeune fille n'a rien appris au jeune homme, elle sait finalement grâce à lui son rapport à la Loi, à un ordre dont l'existence court, sous-jacente, inchangée sinon magiquement, d'un bout à l'autre du film. — P. By.

6 films anglais

Alfred the Great (Alfred le Grand, vainqueur des Vikings). Film de Clive Donner, avec David Hemmings, Michael York, Prunella Ransome, Colin Blakely.

Baby Love (Je suis faite pour ça). Film d'Alastair Reid, avec Ann Lynn, Keith Barron, Linda Hayden.

Laughter in the Dark (La Chambre obscure). Film de Tony Richardson, avec Nicol Williamson, Anna Karina, Jean-Claude Drouot.

Leo the Last (Leo le dernier). Film de John Boorman, avec Marcello Mastroianni, Billie Whitelaw, Calvin Lockhart, Glenna Forster Jones. Voir dans ce numéro « Film/Politique », p. 33.

L'« unanimité de la critique » (bourgeoise) rendait a priori ce film suspect. Hélas, à juste titre. Tout ce qu'on a pu y trouver de « formellement » remarquable (cadrages, éclairages, couleurs) contribue même à le situer dans la catégorie des films *dangereusement* répugnants. Comme *Solo* de Mocky et plus naïvement encore, le dernier film de Boorman est un faux film « politique ». Chez Mocky la société était « contestée » par une bande de gauchistes agissant rocambolesquement, beaucoup plus en fonction de mobiles puritano-moraux (fascisants) que d'une stratégie véritablement politique : ici l'initiative est laissée à une sorte de débile mental, assurément plus proche des dames patronnesses de Boston ou de Neuilly que des intellectuels bourgeois en passe de s'aligner sur les positions prolétariennes. On savait Mastroianni doué (entre autres) pour les rôles de dégénéré-capable-d'un-beau-sursaut (cf. *Divorzio all'italiana*) et il excelle ici, surtout par ses efforts pour n'en pas faire trop au milieu d'une ribambelle d'acteurs qu'on a *poussés* jusqu'aux limites du ridicule involontaire. Mais précisément toute caricature est ambiguë : la charge estompe tout au moment même qu'elle semble accabler, rendant son sujet irréel en le déformant — quand elle n'a pas tout simplement l'effet de le rendre *sympathique* (cf. Canard Enchaîné). La caricature rejette donc (ici) le majordome inquiétant, le médecin maître-de-ballets-nautiques, l'homme de loi véreux, l'aventurière nymphomane et le quarteron de comploteurs illuminés qui entourent Léo, dans le Barnum Circus de la littérature satirique « humaniste » (de Théophraste à Daninos), bien plus que dans le pandémonium fellinien (où des critiques pressés ont voulu les faire entrer). On n'entretient pas innocemment le mythe semi-raciste et franchement paternaliste des pauvres Noirs sauvés par le bon Blanc.

Quant à l'aboutissement de cette fiction typiquement populiste-mystifiante (exactement au sens où *Les Mystères de Paris* le sont), s'il participe d'un goût contemporain pour les fins fantasmatico-apocalyptiques, c'est à sa façon : dérisoire (de *dérision*). *You don't have changed the world,* fait remarquer le meneur des Noirs à Léo, devant la maison en flammes de celui-ci. *But we have changed our street,* de répondre celui-ci avant de participer à un éclat de rire général. — D.N.

Twinky (L'Ange et le démon). Film de Richard Donner, avec Charles Bronson, Susan George, Orson Bean, Trevor Howard.

Women in Love (Love). Film de Ken Russell, avec Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson, Jennie Linden, Eleanor Bron.

Le véritable délire décoratif qui sous-tend chaque scène de *Love* a cet effet décalé qu'au lieu de simplement affaiblir et niveler dans l'insignifiant les significations véhiculées — comme c'est toujours le cas quand des préoccupations décoratives prennent le devant de la scène — il se trouve rejoindre, par sa surenchère même, un excès et une vanité très caractéristiques de l'époque décrite. Par une sorte de rétro-action, c'est donc le gaspillage du signifiant qui devient à son tour un signifiant second et décroché de quelque chose que ne pouvait pas viser directement la démarche du film.

Une volonté très systématique de dédoublement et d'inversion de chacun des épisodes (qu'on observe comme la somptuosité, facilement, s'inverse en misérabilisme, l'hétéro en homosexualité, le grotesque en tragique, la joliesse en laideur... cf. en particulier les deux couples enlacés dans la même posture, l'un bien vivant, l'autre mort dans la boue) accentue encore ce pouvoir de réversion ou action dénégatrice du signifiant, chaque image se donnant moins pour elle-même que ne renvoyant, à travers le manque que désignent ses signes pléthoriques et impuissants, à un vis-à-vis inversé et symétrique, sans que la part de mascarade, de tromperie et de diversion qu'on peut lire sur chaque bord, soit plus assignable à un côté qu'à l'autre du décor (mais de ce fait, ce sont aussi toutes les prétentions du film à une analyse économico-idéologique de l'époque qui s'évanouissent). — P.K.

3 films allemands

Ingrid (Ingrid, le mystère de la vie). Film de Herbert Ballmann, avec Renate Larsen, Ilse Zielsdorf, Ulrike Teichmann, Inken Sommer.

Die Nichten der Frau Oberst (Les Nièces). Film de Michael Thomas, avec Heidrun van Hoven, Tamara Baroni, Kai Fischer, Britt Lindberg, Claus Tinney.

Tätowierung (Tatouage). Film de Johannes Schaaf, avec Helga Anders, Christof Wackernagel, Rosemarie Fendel, Alexander May. Voir no 195 « Venise 1967 ».

1 film brésilien

Barravento (Barravento). Film en noir de Glauber Rocha, avec des acteurs non-professionnels. Voir critique dans un prochain numéro.

1 film cubain

Las Aventuras de Juan Quin Quin (Les Aventures de Juan Quin Quin). Film en noir de Julio Garcia Espinosa, avec Julio Martinez, Erdwin Fernandez, Adelaida Raymat, Enrique Santiesteban.

Il est vrai que *Les Aventures de Juan Quin Quin* est un film *fait pour* l'Amérique du Sud, et, à ce titre, à moins qu'on en soit spécialiste, sa légitimité stratégique ne peut que nous échapper partiellement. De ce fait, il est remarquable que, de gauche à droite, la critique française ait vu en lui du Picaresque et de la « prise-de-conscience » de type marxiste, sans remarquer que ces deux caractères sont relativement contradictoires, et que la « prise de conscience » du héros n'est pas communiste, mais *démocrate* : ce qui amène le « lumpen » Juan Quin Quin à défricher, c'est l'amour d'une femme, et s'il devient « barbudo », c'est parce que le maire-propriétaire l'a escroqué (et non pas parce qu'il l'a exploité).

S'il n'avait pas des prétentions à l'allégorie exemplaire, *Les Aventures de Juan Quin Quin* serait un film un peu ennuyeux, au comique assez épais quoique pas désagréable à voir. — D. A.

1 film espagnol

Tristana (Tristana). Film de Luis Buñuel, avec Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos. Voir ensemble de textes dans notre prochain numéro.

1 film finlandais

69 (Prélude à l'extase). Film de Jörn Donner, avec Jörn Donner.

1 film sovietique

Osvobojdénie (Libération). Film de Youri Ozerov, avec N. Olialine, L. Golloubkina, B. Zaidenberg.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Pierre Baudry, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Bernard Eisenschitz, Pascal Kané, Dominique Noguez et Sylvie Pierre.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

ANCIENS NUMÉROS

Après l'inventaire de notre stock d'anciens numéros, un certain nombre de numéros que nous croyions épuisés sont de nouveau disponibles (en faible quantité).

Sont donc actuellement disponibles les numéros suivants :

Ancienne série (5 F) : 6 - 12 - 16 - 40 - 73 - 81 - 85 - 86 - 95 - 96 - 98 - 101 - 102 - 105 à 117 - 119 à 124 - 127 - 129 à 137 - 139 à 141 - 143 à 149 - 153 à 159.

Numéros spéciaux (6 F) : 114 (Brecht) - 126 (Critique) - 131 (Cinéma italien).

Nouvelle série (6 F) : 160 - 163 - 165 - 168 à 170 - 172 - 175 à 184 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219.

Numéros spéciaux (10 F) : 161/162 (Cinéma français) - 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 185 (Problèmes du récit) - 197 (Jerry Lewis - disque souple) - 200/201 (Hommage à Langlois/Anniversaire des Cahiers) - 207 (Dreyer - disque souple).

Frais de port : pour l'étranger, ajouter 0,50 F par numéro. Pour la France, 0,10 F par numéro.

ATTENTION !

Exceptionnellement, et jusqu'au 15 septembre 1970, nous sommes heureux de vous offrir une remise importante sur toute commande groupée d'anciens numéros. Cette offre est valable pour tous les numéros à partir du n° 160, les numéros spéciaux comptant pour 2 numéros.

Pour une commande de 5 numéros ou plus, chaque numéro vous coûtera 5 francs.

Pour une commande de 10 numéros ou plus, chaque numéro vous coûtera 4 francs.

Pour une commande de 15 numéros ou plus, chaque numéro vous coûtera 3 francs.

NUMEROS EPUISES

Offres : M. Delmiro de Caralt - Biblioteca del Cinema - Escuelas Pias, 103 Barcelone, offre les numéros : 3, 7, 8, 9, 10, 11, 13.

Notre collaborateur Serge Daney offre les numéros : 82, 125, 128, 138, 142, 150/151.

Prix à débattre.

Demandes : La Deutsche Film und Fernsehakademie, 1 Berlin 19, Pommernallee 1, R.F.A., recherche les numéros suivants : 1, 2, 3, 4, 11, 19 à 24, 29 à 31, 34 à 39, 41, 48, 52, 54 à 56, 59, 61, 66 à 68, 71, 74, 75, 79, 80, 88 à 91, 93, 99.

